



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA-MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA E ESPAÇOS
LINHA DE PESQUISA: CULTURA, PODER E REPRESENTAÇÕES ESPACIAIS**

ENZIO GERCIONE SOARES DE ANDRADE

**“ESSAS PESSOAS NA SALA DE JANTAR”: ESPAÇOS HISTÓRICOS EM
CANÇÕES TROPICALISTAS (1963-1973).**

**NATAL/RN
2011**

ENZIO GERCIONE SOARES DE ANDRADE

**“ESSAS PESSOAS NA SALA DE JANTAR”: ESPAÇOS HISTÓRICOS EM
CANÇÕES TROPICALISTAS (1963-1973).**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração em História e Espaços, Linha de Pesquisa, Cultura, Poder e Representações Espaciais, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob a orientação da Professora Doutora Flávia de Sá Pedreira.

**NATAL/RN
2011**

ENZIO GERCIONE SOARES DE ANDRADE

**“ESSAS PESSOAS NA SALA DE JANTAR”: ESPAÇOS HISTÓRICOS EM
CANÇÕES TROPICALISTAS (1963-1973).**

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pela comissão formada pelos professores:

Professora Doutora Flávia de Sá Pedreira – UFRN
(Orientadora)

Professor Doutor Marcos Antônio da Silva – USP
(Avaliador Externo)

Professora Doutora Ilza Matias de Souza – UFRN
(Avaliador Interno)

Professor Doutor João Baptista de Moraes Neto
(Avaliador Suplente)

Conceito:_____.

Natal, _____ de _____ de 2011.

AGRADECIMENTOS

A Deus que me concedeu a capacidade de realizar este trabalho.

À Flávia de Sá Pedreira que leu, consertou, e fez valiosas sugestões para tornar este texto de uma possibilidade a uma concretude, pessoa de raro talento e dotada de imensa capacidade de transmitir o enorme conhecimento que possui.

Aos meus pais Mário (in memória) e Georgete, por todo apoio, carinho, incentivo, amor e preocupação pelo meu crescimento tanto profissional, quanto humano.

Aos meus amados irmãos João, Ênio e Rodolfo, esteio e amor para toda a vida, por todo suporte em tantas horas de lutas que pareciam difíceis e infindáveis.

Aos sobrinhos, João Gabriel, Mário Neto e Júlia Carolina, a grande música para o meu coração.

À irmã e amiga Valeska Rocha e a sobrinha Clarice, pela amizade, afeto e companheirismo ao longo de anos.

Aos professores do PPGH pelas dicas, orientações e contribuições diretas e indiretas a este trabalho.

Ao Professor Raimundo Nonato pela ajuda essencial em hora de aflição.

À Professora Francisca Aurinete Girão pela ajuda valiosa nas correções, sempre carinho para com seus alunos, nos quais ainda me incluo.

A Francisco Leilson da Silva por tudo.

A todos que deram mel e fel ao longo da confecção deste trabalho.

Para Francisco Leilson da Silva (Araçá Azul) que teve a coragem grande de dizer sim e disse; fazendo me acreditar que o sonho aqui materializado era real e possível. Com todo o meu amor, afeto e dedicação.

Aos meus pais, Mário e Georgete que criaram uma grande canção de amor em suas vidas e me fizeram noutras palavras muito romântico.

E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

(Oswald de Andrade - Manifesto Antropófago)

RESUMO

Tropicália diz respeito à tentativa de compreensão do Brasil e de uma identidade nacional caracterizada pela transitoriedade de tempos e espaços, de ação rizomática, de um perpétuo esgarçamento de fronteiras culturais e que ao mesmo instante age de forma sincrônica a instâncias como a da política e ao do social. A palavra criada pelo artista plástico Hélio Oiticica e por ele registrada no registro nacional de marcas e patentes a posteriori, foi usada para nomear a canção homônima de Caetano Veloso e também a esse fértil impulso cultural na virada da década de sessenta para os anos setenta, que teve a pretensão de formular novos espaços de criação e simultaneamente repensar os recortes espaciais da cultura brasileira, instigando-os a serem bem mais que um mito de um paraíso verdejante dentro de uma nova mirada de uma verdade tropical.

Palavras-chave: Tropicália. Espaços Históricos. Rizoma. Música Popular Brasileira.

ABSTRACT

Tropicalia concerns the attempt of understanding of Brazil and a national identity characterized by the transience of time and space, rhizomatic action, perpetual laceration of cultural boundaries and at the same time act synchronously to instances such as policy and the social. A word created by artist Hélio Oiticica and registered by him on the National Register of Trademarks and Patents, was later used to a name the eponymous song by Caetano Veloso and also in this fertile cultural impulse at the turn of the sixties to the seventies on last century, who had the intention to make creating new spaces and simultaneously rethink the spatial cuts of Brazilian culture, encouraging them to be much more than a myth of a paradise within a lush new look of a tropical truth.

Key Words: Tropicalia. Historical Spaces. Rhizome. Brazilian Popular Music.

RESUMO

Tropicalia se refiere al intento de comprensión de Brasil y una identidad nacional caracterizada por la fugacidad del tiempo y el espacio, la acción rizomática, laceración perpetua de las fronteras culturales y al mismo tiempo actuar de forma sincrónica a instancias como la política y el social. Una palabra creada por el artista Hélio Oiticica y se inscribió en el registro nacional de marcas y patentes se utilizó posteriormente para el nombre de la canción homónima de Caetano Veloso y también en este impulso cultural fértil a la vuelta de los años sesenta a los setenta, que tenía la intención de crear nuevos espacios y al mismo tiempo repensar los cortes espaciales de la cultura brasileña, animándoles a ser mucho más que un mito de un paraíso dentro de un aspecto exuberante de un nuevo tropicales verdad.

Palabras-Clave: Tropicalia. Espacios históricos. Rizoma .Música Popular Brasileña.

RESUMÉ

Tropicalia concerne la tentative de compréhension du Brésil et de l'identité nationale caractérisée par la fugacité du temps et de l'espace, l'action rhizomatique, une lacération d'une perpétuelle frontières culturelles et au même temps agir de manière synchronisée à des instances telles que politique et sociale. Un mot créé par l'artiste Helio Oiticica et il s'est inscrit sur le registre national des marques et brevets a plus tard été utilisé pour nommer la chanson éponyme de Caetano Veloso et aussi dans cette impulsion féconde culturelle aux environs des années soixante aux années soixante-dix, qui avaient l'intention de rendre la création de nouveaux espaces et, simultanément, repenser les coupures spatiales de la culture brésilienne, les encourageant à être beaucoup plus qu'un mythe d'un paradis au sein d'une exubérance, chercher de nouvelles d'une vérité tropicale.

Mots-Clés: Tropicalia. Espaces historiques. Rhizome. Musique Populaire Brésilienne.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	ELES PÕEM OS OLHOS GRANDES SOBRE MIM: Revisando a Tropicália	15
2.1	QUEM ESTEVE NA RUA VIU, QUEM ESTEVE NA LUA TAMBÉM VIU: A Tropicália e a análise acadêmica.....	23
2.2	ELE FALAVA NISSO TODO DIA; VOCÊ PRECISA SABER DE MIM: A década de 80 e além, a Tropicália no discurso acadêmico contemporâneo.....	44
3	A EMERGÊNCIA DO ESPAÇO CULTURAL DA TROPICÁLIA	66
3.1	A RESPOSTA ESTÁ SOPRANDO NO VENTO: esboços de uma década de revolução.....	66
3.2	O SAMBA, A PRONTIDÃO E OUTRAS BOSSAS: No peito do desafinado também bate um coração.....	70
3.3	NÃO MUDO DE OPINIÃO: O Carcará Pega, Mata e Come Porque o Morro Não Tem Vez.....	75
3.4	QUEREM ACABAR COMIGO E A CANDINHA VAI FALAR: Que Tudo O Mais Vá Para O Inferno.....	79
3.5	O CINEMA NOVO: A Terra entrou em transe no Sertão de Ipanema.....	84
3.6	O PLANO PILOTO DO REI DA VELA EM PANAMÉRICA.....	88
3.7	UMA CRIANÇA SORRIDENTE FEIA E MORTA ESTENDE A MÃO: Tropicália ou Panis et Circenses.....	90
3.8	ELES ESTÃO PROCURANDO POR MIM E EU ESTOU INDO EMBORA.....	104
4	ESPAÇOS DE TEMPOS PÓS-MODERNOS	110
4.1	“MAKES ROOM FOR THE UNKNOWN; I GET INSIDE THE SECRET ROOM OF AN UNTHINKABLE HOUSE, IN WHICH I FEEL THE GRACE, IN WHICH I GET TO BE THE SPACE”.....	116
4.2	“YOU WON’T SEE ME, SPACES GROW WIDE ABOUT ME”.....	122
4.3	“ESSAS PESSOAS DA SALA DE JANTAR, SÃO OCUPADAS EM NASCER E MORRER”: ESPAÇOS HISTÓRICOS EM CANÇÕES TROPICALISTAS.....	126
4.4	“UM INSTANTE, MAESTRO: AINDA EM VOLTA DA MESA”.....	168
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	170
	REFERÊNCIAS	175
	ANEXOS	187
	A - PN2, PN3 “A Pureza é um Mito” e “Imagético” em Tropicália (1966-1967).....	188
	B - Bela Lindonéia ou A Gioconda Do Subúrbio. (1966-1967).....	189
	C - Capa do Disco Manifesto Tropicália ou Panis et Circenses.....	190
	D - Contra Capa do Disco Manifesto Tropicália ou Panis et Circenses.....	191

1 INTRODUÇÃO

Mirando a capa do disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circenses* nos deparamos com alguns pequenos enigmas. Seria apenas mais um disco de canções? Um produto do arrivismo de artistas que estavam se vendendo a estrutura do capital como a própria capa parecia indicar? Ou estávamos observando algo de maior valia e profundidade, que iria deitar profundas influências na cultura brasileira? E por que os rostos da fotografia eram tão assertivos? Estavam em alguma missão em particular? Tantas perguntas fizeram-nos desde muito cedo, talvez ainda na escola secundária e depois nas lides da graduação universitária, tentar responder a estas questões, aparentemente sem sucesso, talvez por falta de aprofundamento e embasamento teórico e fortuna crítica sobre o assunto.

Este pano de fundo foi o catalisador primário para a realização deste trabalho, todavia, a necessidade de encontrar um viés próprio, uma fala que pudesse nos identificar de forma inusual e inédita e ao mesmo tempo se encontrar na área de pesquisa dos espaços históricos, foi a segunda grande linha mestra ou, como diria Gilles Deleuze, o agenciamento fundamental para principiar esta dissertação que aqui se encontra materializada.

Ao longo das disciplinas do programa de pós-graduação, dos textos aplicados pelos diversos professores, este trabalho foi se delineando e tomando formas definidas, para a discussão para o qual que havia sido pensado e se proposto.

A pesquisa teve início com a delimitação do período a ser estudado, ou seja, o final da década de 1960 e meados da década de 1970, através da leitura e consulta da bibliografia específica que já havia sido escrita sobre a Tropicália. O passo a seguir foi estabelecer as leituras que completassem as informações oriundas da literatura crítica do Tropicalismo, as ditas leituras afins, pano de fundo imprescindível ao nosso trabalho, cuja escolha e relevância resultam das sugestões de nossa orientadora, que escolhendo textos de renomados historiadores como Carlos Fico e Marcos Silva, pra apenas citar alguns nomes de peso na produção historiográfica brasileira, permitiram que o nosso trabalho pudesse ter uma contextualização mais do que adequada, no que tange a questões de natureza política, econômica e social, evidentemente necessárias para a compreensão da Tropicália em seus diversos momentos, dentro do arco de tempo previamente estabelecido.

Entretanto, além dessa fundamentação teórica em termos historiográficos era necessário adequar este trabalho a uma linha metodológica que foi obtida a partir do estudo de teóricos da cultura como Fredric Jameson e David Harvey ligados às discussões sobre a pós-modernidade, além das teorias de Néstor Canclini e Homi Bhabha sobre hibridação cultural,

sem esquecer as ideias oriundas da Antropofagia de Oswald de Andrade e principalmente as conceituações filosóficas de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que não somente nos permitiram estabelecer uma escritura ao mesmo tempo analítica e conectiva em termos formais, mas que se tornaram de grande utilidade notadamente no momento do estudo das espacialidades históricas.

Busquei neste trabalho, traçar uma conexão da Tropicália com a pós-modernidade, evidenciando suas conexões, e as características que a primeira traz em si desta última; da mesma forma, procurei esclarecer que apesar de ser comum a utilização da nomenclatura “Movimento Tropicalista” não existiu um movimento organizado em si, com princípios claramente definidos em uma estrutura programática, bem típica dos movimentos de vanguarda artística representativos da modernidade, mas na verdade um “Momento Tropicalista” que no contexto brasileiro da ditadura militar, foi a dominante cultural do período, caracterizando-se por um intenso diálogo das mais diversas formas artísticas em múltiplas e heterogêneas linguagens.

Este trabalho que se organiza em três capítulos tem por nexos central a descoberta das espacialidades nas canções tropicalistas. Definida esta proposição, procuramos compreender porque as canções tropicalistas têm necessariamente esta estrutura e porque são necessariamente desta maneira, diferindo do que era o usual e corriqueiro naquele período em termos de produção de canções no âmbito do mercado da cultura de massas do Brasil, e postas em comparação com outras músicas, suas contemporâneas. Para dirimir tais questões sentimos necessidade de fazer um retrospecto e buscar nas fontes bibliográficas específicas sobre o Tropicalismo, alguns elementos inerentes a esta discussão.

Desta forma, fez-se necessário no primeiro capítulo analisar parte substancial da literatura tropicalista, ou seja, estabelecer um “Estado da Arte” da Tropicália. Nesta perspectiva procuramos criticar, analisar, discutir, relativizar ou até mesmo negar posturas que nos pareciam equivocadas, presentes nestas produções literárias, sociológicas, históricas, de cunho jornalístico ou de caráter acadêmico, nas suas mais variadas vertentes; desde aquelas que apontavam historicamente as razões para o surgimento do tropicalismo, passando pelas questões políticas, sociais, culturais e econômicas análogas àquele fenômeno, percorrendo análises pautadas pela imprecisão de fatos históricos, e/ou bases conceituais até atingir as mais recentes e inovadoras perspectivas conceituais e de pensamento historiográfico e literário a respeito do tropicalismo, desde 1969, ano do primeiro trabalho acadêmico, até as produções mais recentes sobre o tema.

O segundo capítulo foi orientado na perspectiva de ponderarmos a respeito do Tropicalismo como elemento da cultura brasileira contemporânea; a partir do contexto histórico brasileiro e internacional que viu florescer este impulso, que por sua vez terminou por dominar o cenário cultural nacional entre 1967 e 1973 em nosso país. Outrossim, tentamos compreender quais diálogos ou enfrentamentos a Tropicália teve de se empenhar em seu processo formativo, em qual perspectiva se deu sua afirmação no Brasil, quais suas obras mais significativas em termos de músicas, álbuns, apresentações e por quais razões seus participantes foram alvo de sanções políticas por parte da ditadura militar. Todas estas formulações foram pensadas sob o prisma dos conceitos deleuzianos, tentando desta forma igualmente construir uma nova mirada não somente conceitual como histórica sobre a Tropicália. Em simultâneo, as ideias oriundas de Oswald de Andrade e Nestor Garcia Canclini favoreceram nosso entendimento sobre as questões das posturas receptivas do Tropicalismo, perante as informações culturais estrangeiras e de que forma elas foram incorporadas às canções, em seu aspecto formal ou em suas espacialidades.

A terceira e derradeira parte se orienta em direção às questões mais importantes suscitadas ao longo de nosso trabalho. Buscamos após as considerações dos capítulos anteriores, estabelecer quais as conexões que por ventura possam existir entre o pós-moderno e a Tropicália, ao mesmo instante que enfatizamos ser a pós-modernidade uma etapa histórica onde prevalece uma tendência do predomínio de espacialização e que por tal razão, esta característica se encontra presente como elemento ativo, constituinte, diferenciador e preponderante nas canções tropicalistas.

Ainda nesta parte do trabalho, estabelecemos uma caracterização das canções da Jovem Guarda ou da Música Engajada de Protesto à luz das espacialidades, pretendendo demonstrar que neste cancionário a questão do espaço histórico era secundária, em total oposição ao que ocorria no que tange às canções tropicalistas.

Na mirada do estudo das espacialidades tropicalistas tomamos o disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circenses* como obra em particular fazendo dela o estudo de caso em específico de nossa dissertação, tentando estabelecer a veracidade de nossas hipóteses, sincronicamente com a preocupação formal de estabelecer um texto igualmente rizomático¹ que pudesse dar conta em termos de linguagem, a mesma dimensão que as canções constroem entre si em termos sonoros ,poéticos, bem como de caráter histórico.

¹ Termo Deleuziano explicitados no segundo capítulo desta dissertação.

Em nossas considerações finais tentamos dar um fechamento a este trabalho ressaltando aspectos pontuais da obra em análise, como a sua estrutura formal de caráter circular, a inexistência de um movimento tropicalista e ao mesmo tempo a dissociação entre a concepção de cultura ligada a espaços em específico. Igualmente procuramos apontar a ideia que a obra máxima da Tropicália vem a ser mais que somente um feixe de canções dispostas sem organicidade, ressaltando o diálogo entre capa, contracapa, canções e seus respectivos elementos formais, notadamente suas espacialidades históricas.

2 ELES PÕEM OS OLHOS GRANDES SOBRE MIM²: Revisando a Tropicália

A eclosão da Tropicália e seus posteriores desdobramentos em várias frentes artísticas ainda são alvos de estudo e discussão mesmo depois de decorridos mais de quatro décadas e aponta para a existência de uma já razoável bibliografia, evidentemente tomando-a em diferentes aspectos, em múltiplas abordagens; quer sejam sociológicas, políticas ou literárias, enfatizando por inclinações pessoais determinadas personas em detrimento de outras dentro de sua história.

Essa bibliografia a respeito da Tropicália começou a ser construída nos seus momentos de maior intensidade, ou seja, no biênio entre 1967 e 1969, sendo inicialmente de caráter muitas vezes parcial e jornalístico, na medida em que foi elaborada no calor das primeiras discussões sobre o tropicalismo. Com o decorrer do tempo e o gradual afastamento desse fato histórico da cultura brasileira, outros textos complexos e elucidativos começaram a surgir no interior da produção acadêmica, trazendo uma compreensão renovada e também observando traços do tropicalismo, parte de sua essência ou de sua contundência. Nesse primeiro instante nos proporemos a estudar, conhecer e debater essa produção a respeito da Tropicália.

A produção de conhecimentos sobre a Tropicália teve início quando seus traços, elementos e práticas estavam ainda se insinuando entre seus mentores, e tal situação foi percebida de imediato pelo poeta e ensaísta Augusto de Campos; um dos membros do movimento da Poesia Concreta que no jornal paulista *Correio da Manhã* publicou em 14/10/1966 um artigo intitulado *Boa palavra sobre a música popular*³ onde criticava o resguardo dos artistas vinculados a Canção de Protesto que teriam abandonado as pesquisas sonoras formais iniciadas pela Bossa Nova e estariam se voltando para formas folclóricas, notadamente nordestinas, argumentando seus seguidores, que essas últimas, eram realmente autênticas e brasileiras e que melhor se prestavam a crítica ao regime militar implantado pelo golpe de Estado de 1964. No mesmo artigo Augusto de Campos assinala que a postura de comedimento levada a efeito por determinados artistas brasileiros ligados a Canção de Protesto, relegando inovações artísticas e se fechando a novas formas musicais e de

² O título do capítulo é uma referência à canção Tropicália de Caetano Veloso, lançada em seu primeiro álbum solo em 1968.

³ Este artigo encontra-se presente no livro de ensaios intitulado “**Balanço da bossa e outras bossas**” que reúne artigos de Augusto de Campos, bem como de outros autores como Júlio Medaglia e Gilberto Mendes, lançado em 1968, no auge da Tropicália. Elucidativo, capta nas palavras de Torquato Neto, Gilberto Gil e Caetano Veloso, suas observações no desenvolvimento do momento tropicalista e também da Jovem Guarda, Bossa Nova e Canção de Protesto. Boa palavra é também o nome de uma das primeiras canções de Caetano Veloso, na sua fase pré-tropicalista.

comunicação, não tornava a canção popular brasileira mais palatável ao gosto das massas e era ineficaz enquanto instrumento político. Isso ficava patente, segundo Augusto de Campos, no declínio do programa *O fino da Bossa* comandado pela cantora Elis Regina em detrimento da ascensão midiática do programa *Jovem Guarda* liderado por Roberto Carlos.

O articulista afirma que essa xenofobia estética perceptível na Canção de Protesto se tornava uma cilada para a moderna música nacional e que na verdade o que deveria ser feito era retomar o legado da Bossa Nova, ampliando os horizontes do cancionero brasileiro. Ao estabelecer esta consideração, Augusto de Campos toma como argumento um depoimento dado por Caetano Veloso à revista *Civilização Brasileira* nº7 de maio de 1966, que dizia:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou a alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-a-frente, da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Betânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral.⁴

O artigo se encerra com Augusto de Campos saudando a intervenção crítica do compositor baiano, afirmando que não cabia aos críticos apontar caminhos para a arte, mas apenas elucidá-los, e que aos compositores daquele momento específico da música brasileira, caberia determinar os novos caminhos da arte brasileira de então.

Augusto de Campos retornaria sua atenção à questão da música popular quando da realização do 3º festival da canção na TV Record de São Paulo, em outubro de 1967, em dois outros artigos e naqueles ele já articulava entender o novo acontecimento que irrompia e que seria batizado como Tropicália. Nestes artigos, notadamente no primeiro, denominado de *A explosão de Alegria, alegria*⁵ fica estabelecida a idéia central que Gilberto Gil e Caetano

⁴ Depoimento de Caetano Veloso a revista *Civilização Brasileira* de maio de 1966, que é citado como um ponto nodal das idéias do compositor baiano e que desaguariam na praia da Tropicália. Augusto de Campos o incorpora em seu artigo, e o depoimento é comumente citado em trabalhos sobre música brasileira. Recentemente foi citado em um artigo do filósofo Antônio Cícero *O Tropicalismo e a MPB* encontrado no endereço eletrônico:

http://www.caetanoveloso.com.br/sec_textos_list.php?language=pt_BR&caetano=0 (acesso em 16/04/2009)

⁵ Publicado em 25/11/1967 no jornal *O Estado de São Paulo* e posteriormente inserido no livro *Balanço da Bossa e outras bossas* (CAMPOS, Augusto. **Balanço da Bossa e outras bossas**).

Veloso com suas respectivas composições ⁶ superaram a dicotomia entre a guerra contra a Jovem Guarda por sua suposta mimese de ritmos estrangeiros e a sonoridade da Canção de Protesto e sua suposta formatação a partir de gêneros genuinamente brasileiros; Em outras palavras, teriam as canções tropicalistas recuperado o sentido de pesquisa musical e artística que havia norteado a Bossa Nova, incorporando novas informações ao seu repertório, abrindo a canção brasileira ao diálogo com outras variáveis da canção, quer nacionais ou estrangeiras, rompendo preconceitos nacionalistas, tentando por fim dar conta de uma nova realidade urbana, múltipla e fragmentária, se envolvendo diretamente com o cotidiano do Brasil e do Mundo. A argumentação do articulista prossegue afirmando que os que se colocavam contra o tropicalismo desde o seu nascedouro, na verdade eram apenas aqueles que não podiam conceber uma arte verdadeiramente popular, nacional e de vanguarda proveniente de um país subdesenvolvido economicamente, crendo que nessas condições só haveria a possibilidade de se produzir também uma arte subdesenvolvida.

O segundo artigo que seria publicado no jornal o *Estado de São Paulo* em 23/03/1968, também presente no livro *Balanço da Bossa e outras bossas* denominado *Viva a Bahia-ia-ia* ⁷, Augusto de Campos afirma peremptoriamente (e mais uma vez) que o tropicalismo havia superado o impasse entre a Música popular Brasileira (Canção de Protesto) e a Jovem Guarda, e ido mais além atenuando também os atritos entre a música popular urbana e comercial e a música erudita. Buscando desde o início caracterizar o tropicalismo, aponta que ele era uma retomada de princípios antropofágicos preconizados pelo poeta Oswald de Andrade, e que tal viés era perceptível com evidência nas canções do 1º trabalho solo de Caetano Veloso seja pela incorporação da crítica sócio-política corrosiva, a incorporação de novas linguagens em nível poético, como a montagem cinematográfica, a tematização do Brasil, a sátira a respeito dos clichês e discursos nacionalistas sobre o país, ou seja: “ao invés de um nacionalismo tacanho e autocomplacente, um nacionalismo crítico e antropofágico, aberto a todas as nacionalidades, deglutidor-redutor das mais novas linguagens da tecnologia moderna”⁸.

Ao mesmo tempo, o articulista observa que temas caros para a Canção de Protesto como a migração do nordestino para o espaço da cidade grande, era tratado de forma anti-sentimental ou trágica na obra inaugural de Caetano Veloso e no que tange a poética do espaço, o disco clamava pela integração dos espaços da América Latina em torno de suas

⁶ As canções são *Domingo no Parque* apresentada por Gilberto Gil e os Mutantes e *Alegria, Alegria* Apresentada por Caetano Veloso e os Beat Boys, e que respectivamente obtiveram o 2º e o 4º lugares no certame televisivo promovido em 1967 pela TV Record de São Paulo.

⁷ O nome do artigo remete a um dos refrões da canção “Tropicália” e que havia sido lançada no primeiro disco tropicalista de Caetano Veloso em 1968.

⁸ CAMPOS, Augusto. *Viva a Bahia-ia-ia*. In: _____. **Balanço da Bossa e outras bossas**, p.161.

problemáticas comuns, na canção *Soy Loco por ti, América* entoada em português e espanhol, tentando compreender o espaço do continente explorado e a mercê do capitalismo ianque, como um espaço anti-Monroe, um continente em renovação pela revolução, a América para os latino americanos.

A parcialidade de artigos jornalísticos quando da explosão do “momento tropicalista”⁹ não era apenas favorável aquele novo acontecimento cultural nos anos finais de década de 60 como pode parecer; um exemplo bem patente foi à publicação de um artigo no jornal *Tribuna da Imprensa* em 17/10/1968 pelo jornalista Fausto Wolff que desancava a Tropicália e seguia uma linha de argumentação posteriormente usada pelo teatrólogo Augusto Boal. O artigo que era intitulado *Tropicália: a busca da saúde ou o canto da debilidade?* Já denotava um pouco do que seria desenvolvido como linha de raciocínio; em outras palavras, o articulista colheu impressões a partir de um show que alguns artistas ligados à Tropicália realizaram na boate Sucata,¹⁰ entre eles Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes, tecendo comentários elogiosos ao desempenho destes últimos, mas imediatamente contra argumentando que a banda era apenas uma maquinação empresarial fabricada para aparecer em espetáculos de repercussão midiática. Fausto Wolff também analisa a reação do público e acrescenta que aquele se compraz em sua ignorância e se diverte com as anárquicas agressões tropicalistas, mas que tais agressões eram risíveis, pois desprovidas de caráter revolucionário e ético no que diz respeito à questão política e social, logicamente querendo remeter à situação do Brasil que se encontrava sob os ditames da ditadura militar¹¹.

A parcialidade típica de artigos de jornais em primeira hora, curiosamente não encontra eco no texto *O Trópico entrópico da Tropicália* publicado no suplemento literário do

⁹ A noção de “Momento Tropicalista” ao invés de movimento ocorre devido às multiplicidades de propostas estéticas que dialogavam entre si em processo de sistole e diástole no interior da cultura brasileira em fins da década de 60 e início dos anos 70, no último quartel do século XX. Tendo entre suas práticas o experimentalismo, a ruptura das fronteiras entre a cultura erudita, cultura popular e de massas, a mistura de linguagens, dentre outras; além do que por atuação e inclinação, a Tropicália não foi orientada em manifestos programáticos, especificidades formais ou de conteúdo, mas numa anárquica bricolagem de formas, temas e elementos, como mesmo diziam os tropicalistas, uma “geleia geral” (DUNN, Christopher. **As múltiplas Tropicálias. Disponível em:** < <http://bravonline.abril.com.br/index.shtml>>). Acesso em: ago. 2007.

¹⁰ Esse show foi parte de uma temporada em outubro de 1968, realizado logo após o escândalo tropicalista no Festival internacional da canção da TV Globo, onde a canção “É proibido Proibir” de Caetano Veloso foi desclassificada, devido ao confronto ocorrido entre o autor da obra, o grupo “Os Mutantes” e a platéia presente ao certame, notadamente universitária e esquerdista. Este show terminou sendo proibido por um juiz de direito, que interditou a boate, incomodado com uma bandeira do artista plástico Hélio Oiticica que trazia o dístico “Seja marginal, seja herói”, bem como pelas supostas atitudes transgressivas dos tropicalistas, não especificando quais seriam tais atitudes.

¹¹ FICO, Carlos. **Além do Golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

jornal *O Estado de São Paulo* em, 04/04/1968 pelo escritor e poeta Mário Chamie.¹² Embora o artigo seja simpático à Tropicália, não toma partido por ela, mas a coloca num patamar de discussão mais elevado e que bem poderia se encontrar no âmbito acadêmico.

O artigo é formalmente organizado em uma recorrente comparação entre os termos Tropicalismo e Tropicália, que o autor quer de imediato diferenciar e o faz de maneira razoável e compreensível. Começa Mário Chamie estabelecendo a idéia de Tropicalismo, que remete ao sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, onde numa visão telúrica o brasileiro assumiria um complexo colonial metropolitano híbrido, vendo o mundo através da região, tradição e nação. Nesta análise o Tropicalismo teria uma compreensão artesanal do devir brasileiro, afirmando que os elementos formadores da nossa brasilidade permaneceriam mesmo em face a industrialização capitalista ocorrida no Brasil nas décadas de 50 e 60 do século XX. O discurso do Tropicalismo seria, portanto na visão do articulista, formatado na relação causa e efeito e de caráter sucessivo, portanto em diacronia, de coerência cartesiana e carrega o pressuposto da redundância que desemboca em previsibilidade e em nível mental numa espécie de coautoria de pensamento entre o sociólogo e seus interlocutores. A mensagem final do Tropicalismo seria nesse raciocínio, saturada e fechada e o sufixo “ismo” aplicado ao termo tropical somente assinalava um programa extensivo carregado de princípios e normas. Quando analisa o termo “Tropicália” o poeta Mário Chamie o associa a Caetano Veloso e afirma que nessa perspectiva o brasileiro assume uma visão planetária, um descomplexo existencial cotidiano e culturalmente antropofágico, vendo o Brasil através do mundo. Assim sendo, a Tropicália teria uma compreensão industrial a respeito do devir histórico nacional, que induziria a um instinto coletivo fruto de uma comunicação típica de uma cultura de massa. O discurso da Tropicália neste âmbito será o da explosão de súmulas, em caráter multilateral e anti-linear, dentro de uma provisoriade de elementos em sincronia, consagra a probabilidade, a desordem e a mensagem com ambivalência criando áreas de possíveis interpretações, conexões e discursos livres entre seus criadores e o público, permitindo a interferência crítica da obra e a sua mensagem seria a da entropia. O sufixo “ália” igualmente aplicado à palavra tropical seria um compósito de elementos díspares e heterogêneos apontando para diversas linguagens artísticas. Após estabelecer todo esse cabedal de comparações, o articulista conclui perguntando se o Tropicalismo e a Tropicália

¹² Mário Chamie é o principal poeta da corrente literária denominada de *Poesia Práxis*, que atuando no âmbito das vanguardas poéticas construtivistas, ao lado do Concretismo e do Poema Processo durante os anos 60 no Brasil, promovia uma rediscussão sobre a palavra, sua utilidade verbal e poder de interferência histórica. A experiência práxis embora fosse igualmente formalista como o concretismo, procurava denotar um conteúdo político participativo, que os concretos em geral não tiveram tanta preocupação. A principal expressão da Poesia Práxis é o texto *Lavra-Lavra* de autoria de Mário Chamie.

não iriam terminar se alimentando um ao outro, por sua vez se nulificando mutuamente, o que terminaria levando a não haver diferença entre eles, portanto, no final.

O tom panfletário e parcial também se encontra em um texto do teatrólogo paulista Augusto Boal lançado ainda no decorrer da Tropicália, intitulado *Que você pensa do teatro brasileiro*¹³ por ocasião da Primeira feira paulista de Opinião; Nesse texto o diretor paulista primeiramente denomina a Tropicália de “tropicalismo-chacriniano-dercinesco-neo-romântico”, afirmando que tal movimento seria a formulação de aspectos grotescos da cultura brasileira a exemplo da atuação de artistas como Chacrinha e Dercy Gonçalves, que tinham inegável apelo popular naquela ocasião. Na sua articulação, a Tropicália é caracterizada como um modismo impreciso, de afirmações dúbias e grosseiras, inarticuladas e absurdas; Pretensiosa, a Tropicália pretendia ser um tudo e terminava por não ser nada e seu perfil multifacetário em termos artísticos era apenas uma máscara para ocultar seu reacionarismo político.

É curioso observar que Augusto Boal¹⁴ que anteriormente afirmara que a Tropicália não se definia, começa a defini-la, apontando características, logicamente depreciativas, dentro de sua visão marxista da realidade nacional.

Tropicália seria uma espécie de neo-romantismo que era superficial, pois somente atacaria as aparências da sociedade, deixando intacto o seu conteúdo, ou seja, agride o predicado e não o sujeito; Seria também homeopático na medida em que pretende destruir aquilo que endossa, no seu entender apenas reifica aspectos grotescos, ultrapassados e reacionários da sociedade brasileira. Outra característica da Tropicália seria sua inarticulação, pois na medida em que só toca nas aparências efêmeras e transitórias da realidade, não consegue se coordenar em nenhum sistema. Boal confere a Tropicália à pecha de tímida e gentil sendo um entretenimento para a burguesia e que não causaria nenhuma revolução, pela sua falta de audácia, assim como afirma o seu caráter de importação, uma redundância que apenas copia práticas culturais estrangeiras.

Na sua interpretação da Tropicália, o dramaturgo aponta de maneira enfática que a pior característica daquela seria a ausência de lucidez, onde qualquer um pode falar o que quiser e em nome de todos, de forma caótica e imprecisa. Sua interpelação é concluída

¹³ A intervenção crítica de Augusto Boal na discussão da Tropicália se deu com a distribuição do panfleto “Que você pensa do teatro brasileiro” na I feira paulista de Opinião, organizada por intelectuais de diversas áreas em São Paulo, no ano de 1968. O texto posteriormente foi publicado em *ARTE EM REVISTA N°2*. São Paulo: Ed. Kairós, 1979.

¹⁴ Augusto Boal ao longo da década de 60 foi responsável por vários espetáculos de sucesso como o show *Opinião* que lançou a cantora Maria Bethânia, e posteriormente dirigiu *Arena Canta Bahia*, que lançou as carreiras artísticas de Caetano Veloso, Tom Zé e Gilberto Gil. Perseguido pela ditadura militar foi preso e posteriormente exilado, somente retornando ao país com a lei da anistia em 1979.

observando que embora a Tropicália tenha nascido em uma ambiência política de esquerda, ela seria uma tendência que muito se aproximaria do espectro político da direita, que seus representantes ainda advogariam a condição de artistas porta-vozes do povo, mas ressalta que existe um perigo imenso naqueles e em seus respectivos movimentos que se recusam a uma definição.

No calor das primeiras horas da Tropicália, imerso literalmente no olho do furacão, se encontrava o artista plástico Hélio Oiticica, o criador da obra artística que denominou todo o impulso tropicalista¹⁵. Sua afirmação primária, é que o impulso que se materializou na Tropicália nasceu da necessidade de caracterizar a arte brasileira confrontando-a com os grandes movimentos internacionais da arte, e ao mesmo tempo sendo uma tentativa consciente e objetiva de impor uma imagem obviamente brasileira ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional.

Hélio Oiticica afirma que sua obra Tropicália quis criar o mito da miscigenação brasileiro e repudiar o arianismo euro-norte americano. Denota que as influências européias ou americanas têm de ser absorvidas antropofagicamente pelos referentes índios e negros de nossa terra e que a Tropicália é uma vivência existencial e escapa da banalização de um consumo imediatista. Na sua percepção imediata o mito instaurado pela Tropicália é a consciência a um não condicionamento de estruturas estabelecidas e, portanto altamente revolucionário em sua totalidade, onde qualquer forma de conformismo escapa a sua idéia principal.

No pensamento de Hélio Oiticica se encontrava a constatação que a Tropicália era o virar a mesa com o que nela estava posto, dentro do ar irrespirável da repressão cultural, seja a proveniente da direita, em sua violência física ou da esquerda em sua ortodoxia equivocada. A razão para tanto seria o fato que a Tropicália era uma realidade que se propunha revolucionária, pois percebia em sua consciência que a cultura e seus produtos, através de um método crítico e criativo poderiam desmistificar toda a tentativa de colonialismo cultural. Oiticica apontava que essa luta não era apenas sua, mas que habitava outras instâncias, notadamente a música popular e de forma dramática, por ela estar em uma área mais

¹⁵ Hélio oiticica esclarece suas idéias sobre a Tropicália em um texto sem nome datado de 04/03/1968. O texto pode ser encontrado em: OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.

De mesma forma o aprofundamento de suas idéias visuais e espaciais em relação à música tropicalista se evidencia no texto *A trama da terra que treme, O sentido de vanguarda do grupo baiano*. O texto foi publicado pelo jornal *O Correio da Manhã* no Rio de Janeiro, não havendo indicação de data. Posteriormente foi republicado a partir de fac-símile em: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

diretamente ligada ao consumo imediato das massas, era, portanto a face mais visível e sujeita à repressão.

Essa repressão à Tropicália era evidenciada tomando como exemplos os ataques aos atores do *Teatro Oficina* quando da encenação da peça *Roda Viva* ou as vaias estrepitosas e objetos lançados ao palco quando da apresentação da canção *É Proibido Proibir* de Caetano Veloso e Os Mutantes no *Festival Internacional da Canção* em 1968.

Tais ataques reacionários eram frutos de uma direita velha e medrosa e de estudantes que em nome de uma suposta esquerda revolucionária, não percebiam que a luta política havia mudado de significação, e que não adiantava usar Che Guevara como ícone, se em termos éticos e estéticos eram filhos de um liberalismo burguês capenga, repetindo seus velhos cacoetes. Era transformar “Che” em clichê.

Hélio Oiticica defende que esse antagonismo à produção da Tropicália seria pelo fato que aquela não seria apenas mais um “ismo”, um movimento isolado, mas a constatação de um novo e revolucionário estado geral da cultura brasileira, que ninguém consegue definir e que neutralizaria o risco de um “ismo” fechado. Salienta o artista que a Tropicália fazia a crítica à cultura nacional, desmistificando o “bom gosto” como critério de julgamento, reavaliando as estruturas que formaram essa mesma cultura.

A busca de novas estruturas pela Tropicália, segundo Hélio Oiticica, seguem numa dinâmica onde não se tem por objetivo a síntese, mas o redimensionamento dos elementos, a transvaloração dos objetos e práticas, na medida em que os elementos não se somam harmonicamente, mas desencadeiam outros novos.

Para demonstrar esse paradigma, Oiticica exemplifica novamente tomando a performance de Caetano Veloso e dos Mutantes em *É Proibido Proibir* no Festival internacional da canção, onde os elementos semânticos da música em si, não querendo doutrinar politicamente, mas terminando assim por o fazer de outra forma, de modo seco e sintético, seriam como as frases das passeatas, que sendo repetidas de forma ritmada, determinariam novos significados ao coletivo e as vivências individuais.

As estruturas da canção são abertas à construção ou desconstrução individuais e a percepção é de uma totalidade artística que, segundo Hélio Oiticica, tenderia para uma globalização poética, onde poesia, artes plásticas, teatro, cinema, música, não mais seriam somadas umas às outras, deixaria de existir fronteiras entre esses termos.

Aponta também o fato que a ausência de uma ideologia rígida não seria algo reacionário ou uma forma de liberalismo pequeno burguês, mas liga-se a um processo

anárquico que visa desintegrar certas estruturas ou anular o que se convencionou ser o “belo”, o “bom gosto”, a “moral”, a “obra acabada”.

2.1 QUEM ESTEVE NA RUA VIU, QUEM ESTEVE NA LUA TAMBÉM VIU¹⁶: A Tropicália e a análise acadêmica

A análise acadêmica da Tropicália teve início ainda no final da década de 1960, quando suas influências no cenário cultural brasileiro ainda se faziam sentir muito intensamente, chamando a atenção do filósofo marxista Roberto Schwarz. Em um grande ensaio denominado *Cultura e política, 1964-1969*¹⁷, traçou uma panorâmica da cultura brasileira, procurando compreendê-la sob o prisma das injunções políticas desencadeadas após o golpe militar de 1964, numa linha analítica que aproxima seu pensamento dos postulados da *Escola de Frankfurt*.¹⁸

Inicialmente o texto começa por focar o momento de ruptura institucional vivenciado pelo Brasil em meados dos anos sessenta, quando ocorreu a deposição do presidente civil e eleito democraticamente João “Jango” Goulart e a correlata instalação de um regime militar de exceção que se manteria vigente entre 1964 e 1985.

O crítico parte do princípio de que o governo populista de Goulart, apesar do apoio e da mobilização esquerdista foi temeroso no momento em que as mudanças por ele apregoadas poderiam conduzir o país a uma guerra civil e que terminou por permitir a ascensão de setores conservadores de direita política cujo objetivo era o de garantir a continuidade do processo de reprodução do capital financeiro e impedir a implantação do socialismo no país.

A implantação de um regime ditatorial no Brasil teve como conseqüências imediatas a intervenção nos sindicatos urbanos e rurais, arrocho salarial, expurgos nas universidades, nas próprias forças armadas, bem como a dissolução das entidades estudantis. Procurou-se num

¹⁶ O título é um verso da canção *A voz do Vivo* de autoria de Caetano Veloso e registrada em disco por Gilberto Gil em 1969, em seu segundo álbum tropicalista gravado em Salvador devido a sua prisão domiciliar decretada pela ditadura militar, que resultou em seu posterior exílio em Londres entre 1969 e 1972.

¹⁷ O ensaio *Cultura e política, 1964-1969* foi publicado primeiramente em francês, na revista dirigida pelo filósofo existencialista Jean Paul Sartre, *Les Temps Modernes* e somente publicado no Brasil no final da década de 70 em um livro de ensaios sobre cultura brasileira. Ver, Schwarz, Roberto. **O Pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

¹⁸ A escola de Frankfurt é o nome genericamente dado a um grupo de intelectuais, filósofos e cientistas sociais de tendências marxistas que a partir da década de 1920, postularam uma renovação de análise no seio do pensamento da esquerda européia procurando compreender a eclosão da cultura de massas, a mercantilização das obras artísticas pela indústria cultural, bem como desenvolvendo uma teoria crítica da sociedade, rediscutindo inclusive o caráter do proletariado operário como agente revolucionário em meio ao processo de mudanças sociais.

primeiro momento extirpar as ligações entre intelectuais e trabalhadores, mas curiosamente a produção cultural majoritariamente de esquerda, permaneceu intocada pela ditadura e nos anos subseqüentes só veio a crescer. Roberto Schwarz afirma que nos redutos burgueses a esquerda dava o tom e que tal anomalia entrou em declínio com o endurecimento do regime entre 1968 e 1969. Esta “anomalia” teria sido, para o dito intelectual, o traço mais visível na cultura nacional no final da década de sessenta e no seu entendimento seria uma luta e um compromisso.

A hegemonia do pensamento de esquerda na cultura brasileira após o golpe de 1964 ficou restrita aos grupos ligados à produção ideológica como artistas, sociólogos ou economistas, em seus próprios redutos, produzindo para seu consumo direto; tal situação era resultante da destruição dos elos que antes ligavam o movimento cultural e as massas. É importante ressaltar que no início do período ditatorial, na época do governo Castelo Branco não houve impedimento da circulação teórica ou artística do pensamento esquerdista, e o mesmo floresceu até 1968, notadamente no âmbito da classe estudantil, criando no interior desta última, de formação pequeno burguesa, uma geração maciçamente anticapitalista.

A crescente disposição da classe estudantil de fazer frente ao regime militar levou aquele ao endurecimento, e o crítico Schwarz aponta que se em 1964, fora possível preservar a produção cultural de esquerda, em 1968, o regime percebeu que a produção cultural de esquerda não era somente perigosa como passou a agir com veemência censurando as expressões artísticas e prendendo e/ou exilando seus produtores, atingindo também os espaços universitários.

A hegemonia do pensamento da esquerda na cultura brasileira seria resultante de uma deformação populista do marxismo, que antes do desenlace de 1964 era francamente antiimperialista, nacionalista e acreditava em uma “união” dos setores proletários com a burguesia nacional com o propósito de promover à modernização socioeconômica do Brasil. A crítica feita por Schwarz, é que tal pensamento de esquerda não levou em consideração as contradições do país, acreditando que a burguesia iria abandonar seus interesses de classe em prol de uma suposta reforma ampla que contemplasse toda a nação e isso necessariamente não aconteceu, ao contrário se deu o golpe militar e a instauração de um regime de exceção.

A visão populista do marxismo é apontada por Roberto Schwarz em maior ou menor grau como arsenal ideológico dos governos populistas, no arco que se inicia no governo Vargas até o governo Goulart, mas que redundou em fracasso na missão de promover reformas estruturais que demandava o país.

A essa prática, apontada como de temário socialista dúbio, o crítico literário aponta que se a mesma não foi bem sucedida no espaço da política, o mesmo não pode ser dito na esfera cultural, onde encontrou um terreno fértil para seu florescimento. Um exemplo enfocado seria a atuação do Movimento de Cultura Popular em Pernambuco e seu correlato no Rio de Janeiro, o Centro de Cultura Popular (CPC) da UNE que nas portas de fábricas e sindicatos enchiam a consciência nacional de reforma agrária, movimento operário e nacionalização de empresas americanas, através de uma produção sistêmica de filmes, peças e discos.

No rastro da repressão após o golpe militar de 1964, ocorreu o reaparecimento de todo um ideário reacionário e conservador que havia sido ativado pela direita política, um espetáculo de anacronismo social que permitiu em contrapartida, o surgimento no espaço da cultura de uma crítica acirrada fornecendo matéria para a “Canção de Protesto” e para a “Tropicália”.

Na visão do crítico Roberto Schwarz o governo implantado após o golpe militar fazia uso de elementos reacionários, mas era extremamente moderno na medida em que levava a efeito a concentração e a racionalização do capital em um alinhamento pontual e seguro com os Estados Unidos. O que o mesmo intelectual chama a atenção em seu pensamento é que em momentos de crise ocorre essa combinação entre o antigo e o moderno, das manifestações mais avançadas da integração imperialista internacional e da ideologia burguesa mais antiga e obsoleta, centrada no indivíduo, na unidade familiar e nas tradições.

Esta mesma integração que modernizou o Brasil para seus propósitos, reviveu e tonificou a parte do arcaísmo que necessitava para a sua estabilidade. Os dois processos em conjunto, o arcaísmo político e ideológico e a modernização, interagem de tal forma que o primeiro se instrumentaliza de forma moderna como opressão e o segundo se torna elemento de submissão arcaica da sociedade.

O entendimento de Roberto Schwarz é que essa experiência vivida pelo Brasil deu matéria prima ao estilo que ele considera importante e que denomina tropicalismo, refletindo uma nova situação intelectual, artística e de classe. Afirma que o efeito básico do tropicalismo seria a submissão dos anacronismos, grotescos à primeira vista e inevitáveis à segunda, a partir da luz branca do ultramoderno, transformando o resultado em uma alegoria do Brasil, ou seja, as imagens ícones e representativas do país são expostas à forma ou a técnica mais avançada ou mais em voga na moda mundial, produzindo uma cena crua, atacando a plateia.

A combinação resultante é estridente e se configura um abismo histórico real e são muitas as ambigüidades e tensões nesta construção, sendo que os tropicalistas se alinham pelo

esforço crítico ou pelo sucesso que seja mais recente nos grandes centros, e dessa forma é incerta, na visão do crítico, a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração, o que pode segundo aquele, produzir resultados conformistas. Nesta perspectiva, a imagem tropicalista encerra o passado na forma de males ativos e ressuscitáveis e sugere que aqueles são nosso destino¹⁹. Da mesma forma o efeito tropicalista é uma posição de classe, mas indicando a “pobreza” brasileira que atinge pobres e ricos invariavelmente como fruto de um subdesenvolvimento, quer seja material, quer seja intelectual. O tropicalismo produziria um truque de linguagem, uma fórmula para visão sofisticada ao alcance de muitos, um esnobismo de massas.

O posicionamento de Roberto Schwarz desta forma é que o tropicalismo não aponta para a resolução dos problemas que questiona ou apresenta, e percebe-se dessa maneira a visão finalista, utilitária e dialética como forma de superação concebida pelo ideário marxista defendida por este crítico, além do seu teor messiânico como assinalou o historiador Marcos Silva

A década de 1970 foi prolífera em termos acadêmicos para a Tropicália, onde são encontrados alguns dos melhores trabalhos sobre a temática em questão. Assinalamos inicialmente o trabalho do crítico literário Gilberto Vasconcellos que a partir das ilações feitas pelo crítico Roberto Schwarz formula um novo repertório de idéias a respeito da Tropicália em um texto intitulado *Tropicalismo: a propósito de Geléia Geral*.²⁰ O professor e cientista social Gilberto Vasconcelos curiosamente afirma o contrário e diz que seu texto “É um livro de ensaios não acadêmicos sobre a música popular dos anos 1960, o fenômeno sonoro na percepção cultural do jovem brasileiro, com um artigo extemporâneo sobre Noel Rosa”.²¹

O ensaio foi escrito cerca de dez anos após a eclosão da Tropicália e apresenta algumas considerações inovadoras para o tema. Inicia o crítico Gilberto Vasconcellos afirmando que a Tropicália embora tenha terminado seu ciclo histórico na cultura brasileira,

¹⁹ Em resposta a essa análise, Caetano Veloso em 1978, mesmo ano da publicação do texto *Política e cultura, 1964-1969* no Brasil, respondeu de maneira bem humorada com uma canção *Love, Love, Love* inserida no seu disco *Muito, dentro da estrela azulada* onde dizia em determinado momento: *Absurdo, o Brasil pode ser absurdo/ Até aí, tudo bem, nada mal/Pode ser um absurdo, mas ele não é surdo/o Brasil tem ouvido musical/que não é normal*. Outra crítica bem humorada foi feita pelo poeta Waly Salomão que em seu texto *A praia da tropicália* afirma: “Como suportar a racionalidade estreita que acusa o Tropicalismo de irracionalista e destruidor da razão? E logo nas páginas da revista *Les Temps Modernes*, de Sartre, logo de Sartre que se autoproclamou neo-dada.” Ver: SALOMÃO, Waly. **Armarinho de miudezas**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.

²⁰ Este ensaio crítico do professor universitário Gilberto Felisberto Vasconcellos do departamento de ciências sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora/MG encontra-se em: VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

²¹ Tal afirmação se encontra em uma entrevista intitulada *O percurso de um nacionalista*, concedida ao professor Yago Euzébio Bueno de Paiva Junho no portal Ciência e Vida e que pode ser acessado no endereço eletrônico <http://sociologiacienciaevida.uol.com.br/ESSO/Edicoes/19/artigo113361-1.asp>. Acesso em 8/05/2009.

se enraizou de forma definitiva nesta, não sendo um modismo cultural passageiro e que não se tornou no final uma peça de museu. Partindo dessas considerações, afirma que a Tropicália alargou o horizonte da música popular brasileira, revelou de forma crítica a interpenetração cultural da contemporaneidade, incentivou a pesquisa cultural e proveu o texto literário de status novo, afastando-o da improvisação. Gilberto Vasconcellos aponta um dado interessante, observando que qualquer movimento que viesse a surgir não poderia desconsiderar o legado da Tropicália, mas superá-la, incorporando criticamente suas proposições estéticas.

Tomando a canção *Geleia Geral* como uma representação adequada para a Tropicália, o crítico aponta nela elementos que clarificam a visão tropicalista sobre o Brasil, nossa cultura e nossa relação para com o mundo contemporâneo. Começa estabelecendo que a Tropicália parte da justaposição de dois universos antagônicos e complementares, o universo tropical e o universo urbano-industrial. O primeiro se caracteriza pela exuberância da natureza, pela visão do pitoresco nacional, pela presença do rústico e do folclore. O segundo universo se pauta pelo contexto industrial e pelos meios de comunicação de massa. A partir dessa constatação, Gilberto Vasconcellos observa que as canções tropicalistas, a começar pelo exemplo de *Geleia Geral* ironizam o ufanismo nacional, lembrando que o mesmo seria uma forma apologética de esquecer as verdadeiras determinações da realidade brasileira, e enfatizando que essa ironia é uma tomada de posição ideológica, denunciando a visão alienada do Brasil.

Outra manifestação similar na ambiência tropicalista que ironiza o ufanismo brasileiro seria a encenação da peça *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade pelo Teatro Oficina. Na seqüência do seu pensamento aponta o crítico que a Tropicália simultaneamente em seu cancionário enumera índices de modernização e industrialização e promove a crítica dos contrastes nacionais pelo emparelhamento daquelas a visão pitoresca e ufanista do país, idéia anteriormente observada também pelo crítico Roberto Schwarz.

A confrontação entre os dois universos resulta, segundo Gilberto Vasconcellos num efeito “cafona” dos conteúdos assíncronicos da dinâmica cultural da sociedade brasileira, a associação entre desenvolvimento e subdesenvolvimento, ou melhor, o desenvolvimento do subdesenvolvimento. Através de uma citação do músico Caetano Veloso²², o crítico afirma

²² A citação feita por Caetano Veloso é a seguinte: Eu e Gil estávamos fervilhando de novas idéias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos, e queríamos testar nossas idéias, junto ao público. Trabalhávamos noite adentro, juntamente com Torquato Neto, Gal, Rogério Duprat e outros. Ao mesmo tempo mantínhamos contatos com artistas de outros campos, como Glauber Rocha, José Celso Martinez, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Dessa Mistura toda nasceu o tropicalismo, essa tentativa de superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento “cafona” da nossa cultura, fundido ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo. Ver tal citação no texto de BAR, Décio. Acontece que ele é baiano. **Realidade**, ano 3, n.33, p.197, dez. 1968.

que o tropicalismo é uma tentativa de superar o subdesenvolvimento partindo do elemento cafona da cultura nacional, fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente. O que se procura perceber é o paradoxo que se abatia sobre o Brasil e a América Latina, que era o resultado do desenvolvimento desigual do capitalismo, um elemento constitutivo da realidade nacional. O pensamento de Gilberto Vasconcellos chama a atenção que essa visão corrosiva da sociedade também estava presente nos trabalhos de modernistas canônicos, notadamente do Poeta Oswald de Andrade, traçando uma linha de afinidade com os postulados da Tropicália.

Na estética tropicalista os resultados do desenvolvimento desigual do capitalismo recebem um tratamento crítico e jocoso através de uma linguagem elíptica e avessa ao discurso retórico convencional da sociedade brasileira; criticando a ideologia desse discurso pela sátira, paródia e através da alegoria. Na acepção de Gilberto Vasconcellos tal atitude é um repúdio tropicalista a uma faceta de dominação presente na sociedade brasileira, pois a ausência de um público alfabetizado deu à classe dominante o gosto pelo beletismo empolado e redundante, utilizando-o como mecanismo de apropriação e manutenção de privilégios e poderes. A insurgência da estética tropicalista não ocorre apenas pela crítica da linguagem da classe dominante, na medida em que incorporando outros significantes, amplia o seu raio de ação.

Um destes significantes seria a noção do trágico, denunciando a vertiginosa desigualdade social, efeito direto de uma modernização tecnocrática e excludente que também possibilita a crítica aos estereótipos nacionais mais arraigados à consciência social do Brasil, como o otimismo abstrato de um país do futuro, o pessimismo doentio que aqui é o fim do mundo e não há mais jeito para a nação, ou a consciência ingênua do populismo.

Em sua suma crítica, Gilberto Vasconcellos ressalta o caráter abrangente, híbrido da Tropicália, tomando mais uma vez a música *Geleia Geral*, ele investe o tropicalismo como elemento crítico da contemporaneidade brasileira quer em seu aspecto cultural, quer no seu aspecto político de denúncia, onde por trás da suposta idéia de tropicalidade como sinônimo de terra bem aventurada, havia um grau intenso de repressão política.

A música tomada, por exemplo, ressalta a panorâmica multifacetada do tropicalismo na medida em que inúmeros ritmos coexistem a um só tempo, como o samba, o bumba-meu-boi, e o pop internacional. A conclusão apresentada por Gilberto Vasconcellos é que o tropicalismo deglute de maneira antropofágica o sofisticado e o ordenado culturalmente no contexto industrial ao lado do nosso folclore, da nossa rusticidade, reelaborando todos estes

elementos em conformidade com a nossa experiência e criando uma autêntica e precisa colagem do Brasil.

A Tropicália também foi alvo de outra análise crítica ainda na década de setenta do século passado, em um estudo do musicólogo José Ramos Tinhorão que pretendia fazer um apanhado da música popular brasileira desde os seus primórdios até a contemporaneidade²³.

É na parte final do estudo onde o pesquisador iniciou suas considerações sobre a música brasileira contemporânea que ele afirma que a Tropicália propunha-se representar em face da linguagem “universal” do rock, o que a Bossa Nova havia representado anteriormente em face da linguagem “universal” do jazz. Sua visão implicitamente reafirma um velho preconceito que é o de afirmar que esses fenômenos da cultura brasileira contemporânea são meros arremedos do que era feito em nível de música internacional em outras nações, notadamente aquelas muito desenvolvidas economicamente. Aponta a emergência da Bossa Nova como a música mais típica das elites do período juscelinista, e que sua transformação, ou melhor, sua abertura que possibilitou a posterior formatação em *Canção de Protesto* seria uma demonstração, de progressivo envolvimento da juventude universitária, de resistência ao modelo de economia dependente, imposto desde o governo Juscelino Kubitschek. Nessa medida, ao procurar se abrir às camadas mais amplas, a Bossa Nova agora formatada em *Canção de Protesto* passou da sofisticação e intimismo a grandiloquência dos arranjos para os festivais, a aproximação com os temas folclóricos e a preocupação de conteúdo ideológico nas letras. Afirma o musicólogo que essa suposta evolução era politicamente bem intencionada, na proporção em que pretendia em tese abolir as fronteiras culturais de classe, mas equivocada e de viés idealista, pois ao dividir o movimento da Bossa Nova em duas correntes, a linha original intimista versus a nova tendência aberta ao político e regional, conduziu a música da classe média brasileira ao impasse.

O impasse que o pesquisador se refere era percebido na medida em que a emergência da *Canção de Protesto* no seio da Bossa Nova fez esta última perder em substância, mesmo sendo a música das minorias, e a levava a um rebaixamento de sofisticação estética. Por outro lado a aproximação com o popular e o folclórico não tornaram à *Canção de Protesto* palatável à maioria do povo e esta situação se agravava com o surgimento, segundo José Ramos Tinhorão, de um modismo encampado pelas massas urbanas, a *Jovem Guarda*, uma diluição comercial feita por Roberto Carlos e seguidores da música dos Beatles.

²³ O capítulo final da obra se intitula apenas *O Tropicalismo* e se encontra em: TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular:** da modinha ao tropicalismo. 5. ed. rev. e aum. São Paulo: Art Editora, 1986.

Este cenário contraditório surgido no âmbito da música produzida no Brasil, segundo a análise levada a efeito pelo pesquisador, seria rompido pelos compositores do grupo baiano, motivados pelo arrivismo provinciano e de caráter pessoal, dispostos a vencer no sul e obter o sucesso de qualquer maneira.

A análise de Tinhorão afirma que os criadores da *Canção de Protesto* eram politicamente preocupados com a invasão do internacionalismo musical programado das multinacionais e reagiam usando recursos oriundos da *Bossa Nova* na busca de um tipo de canção com sonoridades rurais como feitas pelos compositores Edu Lobo e Geraldo Vandré, ou canções tematizando a vida popular urbana como as elaboradas por Chico Buarque. O pesquisador da música brasileira aponta que o Tropicalismo renunciou a tomar qualquer posição político-ideológica de “resistência” e partindo da realidade do rock americano e de seu arsenal tecnológico moderno, seus membros repetiram no plano cultural o mesmo que a ditadura militar teria feito no plano econômico, ou seja, que a conquista da modernidade se deu pelo alinhamento complementar às características do modelo importado aos pacotes tecnológicos prontos para serem implantados no país.

Assinala Tinhorão que os primeiros sintomas desse novo conceito musical, o Tropicalismo, emergiram no Festival da TV Record em São Paulo em 1967, sendo segundo sua análise, tal “movimento” mal aceito pelo público estudantil, mas em contrapartida teria sido muito bem aceito pela intelectualidade nos setores mais fechados da música e da poesia de vanguarda²⁴. Esses setores, segundo o prisma do estudioso, veriam, o Tropicalismo como um reforço na luta contra o “tradicional” que seria um indicador do subdesenvolvimento do Brasil e um apoio em favor da abertura para o internacional, para a “aldeia global”.

A perspectiva analítica do musicólogo seria que o tropicalismo em si não seria uma novidade, mas apenas um elemento de integração aos elementos multinacionais, dentro da nova divisão internacional da economia. O viés economicista de impulso marxista é evidente nesta análise, e de maneira bem ortodoxa. Para corroborar sua idéia afirma que o tropicalismo para obter o “novo” pela paródia, debochando do “cafona”, do “subdesenvolvido” só faria mimetizar os procedimentos da “Pop art” americana no contexto de reciclar os ícones da estética do lixo da sociedade industrial. Lembra que esses procedimentos começaram a surgir anteriormente em 1965 no campo das artes visuais na *VIII Bienal de Arte de São Paulo*, sendo

²⁴ Tinhorão faz referência aos Irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari que compunham o núcleo central do concretismo literário, bem como aos músicos ligados ao movimento *Música Nova* que pretendiam popularizar a música erudita contemporânea notadamente a de extração dodecafônica, atonal e aleatória, e que foram arranjadores de muitas composições tropicalistas; Dentre tantos podem ser citados Rogério Duprat, Julio Medaglia e Sandino Hohagen.

também como o Tropicalismo uma resposta atrasada ao avatares da “Contracultura²⁵” que naquele instante se consolidava em nível internacional, surgida da indústria de massa e no contexto da Guerra Fria, como uma onda de ruptura com a arte tradicional, incluindo-se também aos cânones da arte moderna.

Na linha de pensamento que estabelece, o crítico aponta três eventos como inaugurais do tropicalismo: a exposição de arte ambiental de Hélio Oiticica no MAM do Rio de Janeiro com a instalação do penetrável Tropicália, que segundo ele teria sido em 1965, mas erroneamente não percebe que foi em 1967; confundindo historicamente certos eventos no seu afã deliberado de tentar demolir a Tropicália: O lançamento do filme *Terra em Transe* do cineasta Glauber Rocha e a estréia no Teatro Oficina da peça *O Rei Da Vela* do criador da Antropofagia, o escritor paulista Oswald de Andrade.

Esses eventos no plano da evolução da cultura urbana brasileira, segundo Tinhorão, sob os enfoques da contracultura se caracterizariam pela sua tendência à agressão, ao propósito de chocar e de comunicar suas idéias através de improvisações, ou pela paródia e o deboche. O crítico afirma que tais procedimentos se alinhavam bem ao espírito da Antropofagia, idéia formulada pelo escritor modernista Oswald de Andrade e que na década de sessenta havia sido retomada pelos intelectuais ligados ao Concretismo, os poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Todavia, a teoria de devoração cultural defendida pela Antropofagia e executada em sua plenitude pela Tropicália era percebida apenas como uma prática de dependência em termos culturais e alinhada à modernização conservadora levada a efeito pela Ditadura Militar em termos econômicos.

Desmerecendo a Tropicália de seu caráter vanguardista, Tinhorão diz que aquela surgiu de forma espontânea, risível até, e que seria uma convergência de fatos que acompanharam muito de perto a trajetória pessoal de Caetano Veloso. Embora o considere talentoso, afirma que é um artista exibicionista e que se afirma como predestinado, que teria capacidades ilimitadas de criação artística. Derivaria desses aspectos, um exacerbado individualismo daquele artista que se recusaria a assumir algum tipo de postura ou liderança política, se refletindo no seu trabalho e na própria formulação da Tropicália.

²⁵ Contracultura é uma recusa ao sistema e à tecnocracia, no sentido dado por Roszak: a sociedade de especialistas, cujos valores definem as sociedades desenvolvidas, sejam elas capitalistas ou socialistas, e cujos métodos de dominação se aperfeiçoam a ponto da força física não ser necessária; nestas sociedades a dominação é feita principalmente na esfera da criação de subjetividade e do desejo. Ou seja, a contracultura se caracteriza, tanto na esfera comportamental quanto na artística, pela sua oposição ao Sistema e aos valores tecnocráticos e científicos que servem de base para a civilização ocidental, mas também pela apresentação de novas formas de sociedade. Ver: ROSNAK, Theodore. **A Contracultura**: - reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

Analisando ainda a persona artística de Caetano Veloso, o pesquisador José Tinhorão afirma que este aceitou sem titubear a realidade da dominação cultural estrangeira, a partir da observação do sucesso do movimento da Jovem Guarda e partiu para procurar um estilo de música equivalente dirigida aos jovens universitários de sua geração. O crítico afirma que Caetano Veloso e a Tropicália em si eram partes integrantes de uma nova onda musical comandada pelas multinacionais do disco. O sucesso obtido por sua canção *Alegria, Alegria* seria também a confirmação dessa perspectiva de integração e ao mesmo tempo o surgimento de uma mentalidade e sensibilidade escapistas de jovens de classe média, num momento histórico medíocre que seria o momento após o golpe militar de 1964.

A canção *Alegria, Alegria* que é um marco inicial da Tropicália, é dissecada por Tinhorão, onde “sem lenço” significaria que não havia nada para chorar do passado, nenhuma lágrima para o lenço secar, “sem documento” demonstraria o descomprometimento do indivíduo com o sistema, “nada no bolso ou nas mãos” é tomado como um indicador da irresponsabilidade ideológica e política do mesmo indivíduo e em outro verso que diz “eu quero seguir vivendo o amor” seria a constatação do escapismo egoísta e hedonista que foge às responsabilidades sociais.

O desenvolvimento da Tropicália seria para Tinhorão ainda auxiliado pelo advento entre nós da Contracultura, da Arte Pop, do marginalismo hippie e da música internacional à base do rock e, segundo o mesmo, as apresentações escandalosas e a atuação de marketing empresarial faziam dela sempre um acontecimento público. Entretanto, aponta o musicólogo, que tais acontecimentos ocorriam paralelamente ao agravamento das tensões políticas e sociais do país e foram interpretados pelos alcoses da ditadura como ações desestabilizadoras subversivas de orientação comunista.

Querendo negar o caráter contundente e político da Tropicália e que resultaria na prisão de dois importantes participantes da empreitada, Tinhorão afirma que aquela apenas foi uma aventura anárquica, montada pela ingenuidade e arrivismo de seus protagonistas e pelo interesse comercial de intelectuais e músicos ilhados em seus pequenos grupos e metidos em um beco sem saída. Comentando sobre a prisão dos membros da Tropicália, Gilberto Gil e Caetano Veloso, afirma ainda que tal fato se deu mais por incompetência política dos órgãos repressivos da Ditadura, do que da força artística da Tropicália que colocava em discussão os ditames do regime, crendo assim que era inofensiva e ineficaz a anárquica e libertária ação tropicalista.

Segundo o pesquisador, o erro de perspectiva do regime militar foi não perceber que a proposta da Tropicália se coadunava com a sua filosofia de atualização tecnológica no plano

da economia e a comprovação de tal fato seria a dominação do rock na década de setenta como um indicativo cultural de dominação econômica multinacional.

O inconformismo aparente da Tropicália era apenas uma frustração da classe média, de um individualismo burguês a toda prova; Sendo que, no fim, a Tropicália mesmo tendo seu desenvolvimento interrompido pelo poder militar reinante cumpriu bem o seu papel rompendo com as correntes que tentavam a defesa de uma música de matizes brasileira e instaurando apenas nos meios de comunicação e na indústria do lazer uma era de colonialismo que resultaria nos anos oitenta no rock brasileiro e não gerou nenhum produto musical de exportação como o impulso tropicalista preconizava.

A senda acadêmica ainda produziria um dos trabalhos mais fecundos sobre a Tropicália e que ainda hoje é uma referência em qualquer estudo sobre o tropicalismo intitulado *Tropicália, alegoria, alegria* do doutor em filosofia Celso Favaretto; que traça um panorama bastante amplo sobre esse fenômeno cultural brasileiro da segunda metade do século XX. Dividido em cinco partes axiais, o trabalho em seu primeiro capítulo que se denomina *Surgimento de uma explosão colorida* se dispõe a balizar o início da Tropicália, tendo como ponto de partida em seu entendimento, o *III Festival da Canção Popular Brasileira* da TV Record em outubro de 1967.²⁶ Os marcos iniciais seriam as canções *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* de Caetano Veloso e Gilberto Gil respectivamente; segundo o filósofo paulista, as duas músicas apresentadas no certame televisivo rompiam com a estética lírica e com o conteúdo político participante nacional e populista vigente na maioria das composições do período e ao mesmo tempo abriam caminho para uma tônica de caráter moderno onde as questões políticas e sociais se colocavam no mesmo plano dos elementos da cultura urbana, como mitos de cinema, artigos de consumo e publicidade. Da mesma forma, era sintomática a emergência de novos espaços históricos que se revelavam nesta confluência de elementos, sendo a idéia de “brasilidade” questionada, o que permitia a indagação a respeito desse suposto espaço homogêneo que seria a “Nação Brasileira”.

Ambas as composições partiam de práticas semelhantes em seus aspectos compositivos formais, ou seja, as práticas de colagem, enumeração aparentemente caótica de elementos díspares e tensão entre os mesmos, o que remetia a um processo de desconstrução;

²⁶ Particularmente, nosso trabalho não reafirma essa idéia, na medida em que compreende o surgimento da estética tropicalista como resultado de uma confluência histórica de muitos elementos, como as pesquisas estéticas de Caetano Veloso e Gilberto Gil, a partir do legado da “Bossa Nova”, a encenação do *Rei da Vela* pelo Teatro Oficina, a exibição do filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha e a ruptura literária com o realismo social com o texto *Panamérica* de José Agripino de Paula em nível nacional e no plano cultural. Todavia, se pensarmos em questões de ordem política, as guerras no sudoeste asiático, a Guerra Fria, a guerrilha urbana no Brasil contra a Ditadura militar, por exemplo, são elementos que não podem ser olvidados, na medida em que influenciam a estética tropicalista em suas práticas e repertórios.

assim, as referências do caminhar na cidade, as canções de apelo comercial da *Jovem Guarda* ou as assincronias nacionais presentes em *Alegria, Alegria* ou o caráter feérico e vertiginoso de um parque de diversões onde acontece um crime passional em *Domingo no Parque* são indicações marcantes e precisas deste processo na prática. Importante ressaltar que essa prática desconstrutiva seria aprofundada e exacerbada em outras composições posteriores do tropicalismo, num procedimento lingüístico carnavalesco que permitiria a estas mesmas canções se tornarem espacializadas, trazendo para a superfície a questão do espaço histórico nas diversos matizes da sociedade brasileira, a saber: o campo, a cidade, a vida privada da família burguesa, o espaço do subúrbio e das massas empobrecidas da urbe, a religiosidade, a guerrilha urbana, dentre outras.

A análise de Celso Favaretto é pontuada neste primeiro momento de seu texto com a ideia que a Tropicália nasceu de um gesto de busca pelo novo²⁷, insuflada pela ação de marketing da imprensa que associava aquela ao psicodelismo, que seria uma mistura de comportamento hippie e música pop, e uma retomada irônica de arcaísmos nacionais convencionalmente denominados de “cafonismo”. Afirma que a eclosão do tropicalismo revelava os impasses da intelectualidade brasileira, as suas ambigüidades e contradições, em um momento histórico que a ideia de “Realidade Nacional” era posta à prova devido à exasperação do projeto nacional desenvolvimentista em decorrência do golpe militar de 1964; nesta linha de pensamento, questões como a análise do Brasil, a mercantilização da cultura e a dependência econômica, eram associadas a injunções de participação política engajada e às indagações a respeito da “Arte experimental versus Arte participante”, forma ou conteúdo e que tiveram como resultado a maneira desconcertante da ação tropicalista tanto em arte como em política.

Em sua segunda parte denominada *A mistura tropicalista*, o texto de Celso Favaretto pretende elucidar os elementos que fizeram parte do repertório da Tropicália e quais os resultados produzidos a partir de tal amálgama. Seu argumento inicial é que a mistura tropicalista se insere na idéia da modernidade, do choque explosivo em criticar e redescobrir a tradição através de uma postura cosmopolita adicionando elementos da indústria cultural, ao mesmo tempo em que elevava a canção como um espaço privilegiado das discussões políticas e culturais da época, o que já havia acontecido com o teatro, o cinema e a literatura; Sua

²⁷ “O tropicalismo surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado” afirmou Gilberto Gil em entrevista ao poeta Augusto de Campos presente no livro *Balanço da Bossa e outras bossas*, P. 193.

argumentação afirma que o tropicalismo também efetuou uma síntese entre música e poesia que já se afirmava desde a eclosão do modernismo, importando salientar que a eclosão da Tropicália seria entre nós uma manifestação da estética do pós-moderno²⁸. A canção tropicalista, na sua análise interpretativa se diferenciava das canções brasileiras em geral na medida em que também acrescia o efeito performático e visual da interpretação, bem como os recursos eletrônicos que ampliavam os efeitos da música perante o público.²⁹

No rol da mistura tropicalista ainda se fariam presentes os diálogos com outras expressões artísticas como o cinema de Glauber Rocha ou a influência da *Nouvelle Vague* francesa, principalmente o cinema de Jean Luc Godard, os trabalhos em artes plásticas de Rubens Gerchman³⁰ e Hélio Oiticica³¹, as contribuições do grupo *Música Nova* formado por compositores, maestros e arranjadores de música erudita de vanguarda, notadamente Júlio Medaglia e Rogério Duprat, a música pop nacional e internacional, e também as sugestões poéticas provenientes do Concretismo.

No que tange a associação dos tropicalistas aos músicos paulistas de vanguarda erudita, esta ocorreu na tentativa de ruptura entre as fronteiras ainda existentes naquele momento entre a arte denominada de erudita e a indústria cultural que se formatava no país e cuja principal evidência era a explosão de “festivais” onde as principais correntes da música nacional se digladiavam. É importante ressaltar que a consciência da música como produto, algo já renunciado pelos tropicalistas, era uma temática ignorada pela *Jovem Guarda*³², embora aquela fosse a mais beneficiada com a venda de brinquedos, camisas, dentre outros produtos associados a seus ídolos e canções e solenemente ignorada e até combatida pelos criadores ligados à *Canção de Protesto*.³³

²⁸ Ver o terceiro capítulo deste trabalho que elucida esta afirmação.

²⁹ Isso ficou evidenciado no curto período de existência do programa tropicalista *Divino Maravilhoso*, homônimo da canção tropicalista famosa na voz de Gal Costa, apresentado na Rede Tupi de Televisão, onde a trupe tropicalista encenou a morte da Tropicália, ou cantaram todo o programa dentro de uma jaula, que era destruída no final da apresentação.

³⁰ Rubens Gerchman foi o autor da capa do disco manifesto do tropicalismo, *Tropicália ou Panis et Circenses* com sugestões dos músicos envolvidos na obra discográfica. ver RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.273

³¹ Hélio Oiticica foi o criador do “penetrável” Tropicália [PN2 “A pureza é um mito” e PN3 “Imagético” de 1967], que deu nome a toda a ação tropicalista. Sua obra foi usada como nome por Caetano Veloso em sua composição musical por sugestão de Luis Carlos Barreto, produtor de cinema que ao visitar a obra, viu conexões com a obra do compositor baiano.

³² A Jovem Guarda pode ser considerada como o primeiro fenômeno da cultura de massas do Brasil em meados da década de 1960, e nesse ínterim projetou gírias, incorporadas rapidamente a linguagem popular e juvenil, bem como produziu vários produtos associados aos seus participantes; Um bom exemplo disso eram as calças “calhambeque” ligadas ao cantor e compositor Roberto Carlos, devido ao sucesso de sua música homônima.

³³ A este respeito, existe um pequeno texto na contracapa do disco *Os Mutantes* de 1969, de autoria de Nelson Mota onde de maneira sardônica, responde aos ataques feitos ao grupo tropicalista, afirmando que “Ainda há muita gente que tem arrepios ao ouvir a palavra jingle e se horroriza com a ideia de ganhar dinheiro com música, embora ganhe muito dinheiro com música” que não há, portanto, motivo de tal postura, afirmando em sua

Na argumentação de Favaretto a mistura tropicalista pretendia ainda evidenciar uma reflexão a respeito do artista em perspectiva a questões como nacionalismo, participação e consumo, a renovação no interior da tradição musical brasileira³⁴ e as inovações técnicas de gravação e reprodução das canções colocadas no mercado musical. A incorporação da estética da *Pop Art* se coaduna como as reflexões antes evidenciadas na medida em que realçavam o caráter urbano e pós-moderno da Tropicália na questão da participação social e política do artista, estabelecendo em contrapartida um comentário ácido e jocosos sobre os arcaísmos ainda presentes na cultura e sociedade brasileiras. A ação tropicalista resultou na evidenciação do “cafonismo” que se ocultava não somente nas formas tradicionais presentes no país, em suas mais diversas instâncias, mas também aquelas que de forma insidiosa se ocultavam em práticas ditas avançadas e revolucionárias, notadamente no âmbito político e social.³⁵ Desta forma, a apropriação de elementos da cultura de massas, permitiu ao tropicalismo na ótica de Favaretto, não uma tematização folclórica do popular, mas a exploração dos mitos da urbe. Percebe-se, portanto a elaboração de uma percepção espacial e histórica da sociedade brasileira no momento mais agudo da transição do rural para o urbano.

No mesmo capítulo, Celso Favaretto ainda apontaria duas questões fundamentais na “mistura tropicalista”; as interações entre a Tropicália e a Poesia Concreta e a prática tropicalista em sua relação à idéia de *Antropofagia* elaborada pelo poeta, teatrólogo e filósofo Oswald de Andrade na década de 1920, na 1ª fase ou fase heróica do modernismo brasileiro.³⁶

argumentação que *Os Mutantes* fazem música de melhor qualidade, contribuindo para a projeção da música brasileira contemporânea.

³⁴ A canção *Saudosismo* de Caetano Veloso é uma forte evidência desta questão, onde em um de seus versos afirma que “Aprendemos com João a ser desafinados, chega de saudade”, ou seja, Caetano reafirma que a revolução estética da “Bossa Nova” capitaneada por João Gilberto foi elaborada dentro da tradição musical brasileira e que os novos artistas filhos dessa mesma revolução não poderiam desmerecê-la e deveriam a partir dela, tramar novas revoluções estéticas e musicais.

³⁵ É peremptória a questão no discurso de Caetano Veloso quando da apresentação da música *É proibido proibir* no Festival Internacional da Canção em outubro de 1968. A esquerda estudantil que se afirmava como vanguardista e revolucionária, rejeitou de maneira conservadora e policialesca, a mensagem da canção que enaltecia os protestos estudantis de esquerda do Maio de 1968 em Paris, sua formatação em som e linguagem e a crítica à ausência de liberdades civis no Brasil em decorrência da Ditadura Militar. A frase de Caetano é singular: “Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos” Ver a íntegra do discurso em VELOSO, Caetano. **Ambiente de Festival (É Proibido Proibir)**. Rio de Janeiro: CBD-Philips/Phonogram, 1968.

³⁶ O Movimento Antropofágico ou da Antropofagia, nasce com a publicação do Manifesto Antropófago, que através de frases de efeito, reelabora o conceito eurocêntrico e negativo de antropofagia como metáfora de um processo crítico de formação da cultura brasileira. Se para o europeu civilizado o homem americano era selvagem, ou seja, inferior, porque praticava a antropofagia, na visão positiva de Oswald de Andrade, exatamente nossa índole antropofágica permitiria, na esfera da cultura, a assimilação crítica das idéias e modelos europeus. Desta feita, como “antropófagos” somos capazes de deglutir as formas importadas para produzir algo genuinamente nacional, sem cair na tentação da antiga relação entre modelo e cópia, que dominou uma parcela da arte brasileira no período colonial e arte acadêmica entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. A frase que define o cerne da questão é tácita: “Só interessa o que não é meu. Lei do

No que tange à primeira questão, tanto Caetano Veloso quanto o poeta Augusto de Campos insistem em afirmar que o concretismo não determinou os rumos da Tropicália, e que o houve foi um estreitamento de laços devido a interesses recíprocos, mas o compositor baiano afirma que a maior distinção entre eles é que os poetas paulistas do concretismo lidavam com estruturas literárias no campo da erudição acadêmica mais elevada e em certa medida restrita ao grande público, enquanto eles, os tropicalistas se lançavam sem dó nem piedade ao consumo deletério da indústria cultural voltada para as massas³⁷. Em comum os tropicalistas e concretos procuravam estabelecer estratégias culturais que se contrapusessem às correntes nacionalistas e populistas no âmbito da cultura. Além de tal condição, concretos e tropicalistas buscavam explorar, sempre no primeiro caso e ocasionalmente no segundo, as capacidades lingüísticas da palavra, tensionando-as o máximo que podiam com a utilização da sintaxe não discursiva, da concisão vocabular, assim como de processos similares de montagem e justaposição de sonoridades vocabulares. No que tange ao aspecto ideológico, a Poesia Concreta é associada ao desenvolvimentismo oriundo da era JK e buscava um alinhamento da literatura com o impulso modernizante que vivenciava o país no final da década de 1950 e meados da década de 1960, sincronizando-se com centros internacionais produtores de arte, numa mirada associada às tendências construtivas das vanguardas modernas. A Tropicália, que irrompeu quando da saturação do projeto populista-desenvolvimentista, procurou estabelecer a crítica àquele a partir da articulação de elementos da realidade nacional que pudesse desconstruir a ideologia dos discursos sobre o Brasil, emanada também de tal concepção.

A *Antropofagia* oswaldiana, por outro lado, teria uma presença mais contundente na produção tropicalista que a Poesia Concreta, embora Favaretto aponte a idéia desde já muito clara, que a Tropicália não foi uma mera atualização ou apenas a execução das teorias

homem. Lei do Antropófago”. Ver em Andrade, Oswald. **Revista da Antropofagia/Manifesto Antropófago**. São Paulo: Editora Abril, 1975, edição fac-símile.

³⁷ A respeito das relações entre a Tropicália e a poesia concreta, e mais especificamente seu aprendizado com os poetas paulistas, Caetano Veloso por ocasião do lançamento de seu disco “Outras Palavras” (Philips 6328 303, 1981), faz um depoimento que fala por si: “Detesto um papo que ouvi de gente importante dizendo que a minha amizade com Augusto de Campos é um estratagema de poder cultural onde eu entro para divulgar a inviável vanguarda dos paulistas e Augusto para legitimar intelectualmente minha produção comercial e irresponsável. É o argumento da inveja e da paranóia de quem faz indústria de diversão para massas, mas finge que escreve o poema definitivo porque no fundo deseja ser o imperador despótico. ‘Outras palavras’ (a canção) também é fruto de antigas leituras das traduções paulistas de Finnegans wake de Joyce e do “Jaguardarte” de Carroll (tradução) de Campos, mas também de recente conversa que tive com Haroldo de Campos... Augusto entendeu o que transo e entendeu bem cedo. O resto é conversa fiada”. Ver em <http://www.tropicalia.com.br/leituras-complementares/poesia-concreta-e-tropicalismo> acesso em janeiro de 2011.

antropofágicas. Essa afinidade entre antropofagia e Tropicália foi precocemente apontada pela crítica e pelos próprios artistas tropicalistas, e para estes últimos se constituía numa estratégia de trabalho e ao mesmo tempo numa possibilidade de discutir a questão das nossas “raízes nacionais” frente ao fenômeno da importação de valores e modelos culturais. A análise do filósofo paulista afirma que a atitude tropicalista a partir da mirada antropofágica, permitiu que a Tropicália demonstrasse através da concepção de devoração cultural, que essa dicotomia entre o nacional e estrangeiro eram noções relativas e que não deveriam se tornar monolíticas e absolutas. Nessa trajetória o tropicalismo teria afirmando a questão do encontro cultural, fundamento basilar da cultura brasileira, expondo as indeterminações nacionais em suas práticas históricas e lingüísticas, e devorando-as, misturou elementos arcaicos e contemporâneos no caldo da cultura urbano-industrial. Todavia a análise também aponta um diferencial entre o primitivismo antropofágico e o tropicalismo, na medida em que o primeiro faz correspondência com a instauração de ideias, práticas e proposições do modernismo, na perspectiva da questão da originalidade nacional reagindo ao fascínio da cultura europeia, enquanto o segundo dimensiona a cultura brasileira perante os influxos da nascente indústria cultural no Brasil, não mais discutindo questões étnicas ou etnográficas, mas as questões de natureza econômica e/ou política defronte a situação institucional advinda com a ruptura democrática, fruto do golpe militar de 1964.

Em sua terceira parte, denominada de *A cena tropicalista*, Favaretto se dispõe a analisar elementos componentes de algumas canções que fazem parte do repertório da Tropicália; A primeira canção a ser analisada é a homônima à instalação ambiental de Hélio Oiticica e do fenômeno cultural aqui tratado, a qual ele denomina de “matriz estética do movimento”. A interpretação dada pelo pesquisador paulista é de uma arqueologia da canção, desde seus elementos compósitos, até as inúmeras citações que abundam na mesma e que são das mais variadas ordens e matizes, passando pela imanência de um “eu” (individual, mas que pode sugerir a leitura de um “eu” coletivo a ser apropriado pelo receptor da mesma,) que permeia e direciona a canção de maneira carnalizante, dando origem a espaços históricos que curiosamente são pouco discutidos pelo autor em questão. O que se percebe é uma circularidade da canção que no final pode nos remeter ao início da mesma e que também se verificará quando da realização do opus máxima tropicalista, o disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circenses*.³⁸

³⁸ Essa idéia da circularidade, contida no disco manifesto da Tropicália, é aprofundada na terceira parte deste trabalho, que se dedica a analisar os espaços históricos das canções tropicalistas, ali encerradas.

A análise sequencial é a do disco manifesto do tropicalismo, começando a partir de seus aspectos visuais, capa, contracapa, textos que dão chaves de aproximação da obra como um todo, bem como de seus fragmentos, ou seja, as canções vistas de forma individualizada; ressalta-se a noção que a obra é estruturada como uma suíte polifônica onde as canções dialogam entre si e ao mesmo tempo se complementam pela alteridade e não necessariamente pela afinidade existente entre elas. Os arranjos, que são repletos de citações musicais e extra musicais permitem a criação de uma cenografia que irá compor o espaço histórico das canções tropicalistas e que curiosamente não foram exploradas em densidade por Celso Favaretto, evidentemente na medida em que não era sua intenção fazê-lo, como o é em nosso trabalho. O autor em discussão, aponta igualmente que as canções tropicalistas nem são meramente líricas ou épicas, mas oscilam entre esses pontos e dessa forma a sua fruição necessariamente tende à crítica, pois exige do receptor que internalize, identifique e analise a música, seus elementos construtivos, as menções literárias, cinematográficas, ideológicas, sociais e culturais como um todo, além do(s) contexto(s) em que foi produzida. A circularidade não encontra-se como podemos perceber apenas na ideia que o início da obra remete ao seu fim e vice versa, mas pela constante alteridade dos espaços históricos ao longo do tempo da obra (as canções) e do tempo histórico do Brasil também ali percebido ao longo da audição daquela.

Neste capítulo em específico, Celso Favaretto aponta para a “espacialidade” das canções tropicalistas, mas somente enuncia tal questão de maneira superficial, e a aponta como efeito lingüístico da alegoria carnavalizante. Contudo, faltou-lhe a percepção que a alegoria³⁹ é uma prática que historicamente se afirma em tempos de crise, e em todos os sentidos, *Tropicália* é uma obra de um “tempo de guerra, de um tempo sem sol”⁴⁰; evidencia-se a carência de aprofundamento no que tange a analisar a constituição dos espaços históricos das canções tropicalistas, além do fenômeno lingüístico, percebendo-os como elementos de um momento histórico crucial no entendimento da história mais recente da sociedade brasileira.

³⁹ A noção de alegoria aqui utilizada é a proveniente de Walter Benjamin encontrada em sua tese de doutorado intitulada “Origem do drama barroco alemão” que se contrapõe a concepção de símbolo. Para o filósofo alemão “O símbolo é o signo das idéias e a alegoria é sua cópia. Como signo das idéias, o símbolo é sempre autárquico, ele permanece sempre igual a si mesmo, é irreduzível. A alegoria, como copia das ideias acompanha o fluxo do tempo, está, portanto, sempre em constante progressão. A alegoria segundo o mesmo representa uma relação entre arte e história que revela os aspectos fragmentários, residuais e suprimidos da realidade”; Benjamin também afirma que: “As alegorias são, no domínio do pensamento, o que as ruínas são no domínio das coisas”.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984, pg.187.

⁴⁰ Referência à canção *Eu vivo num tempo de guerra* de autoria de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri presente no espetáculo “Arena canta Bahia” dirigido por Augusto Boal em 1965.

A penúltima parte da obra em discussão remete ao procedimento cafonha, ou seja, aquilo que Favaretto denomina o elemento formador da imagética tropicalista. A práxis tropicalista elide a enumeração e a justaposição de elementos aparentemente aleatórios, que comporiam uma imagem onírica do Brasil e de nossa sociedade, mas com o objetivo de apontar as nossas indefinições e incertezas sociais. Tal prática como numa acepção psicanalítica permite-nos entrever o retorno do recalcado, aquilo que sempre estivera presente e que em situações extremas desponta qual um pesadelo ou uma tragédia individual ou coletiva no corpo da sociedade.⁴¹ As imagens tropicalistas, que serão matérias posteriores das canções, aparecem dessa forma e a partir da prática antes citada, como aparentemente desconectadas umas das outras, não oferecendo uma síntese imediata e/ou geral do Brasil e da sua sociedade. A visão que daí emerge é ao contrário de um todo reconhecível em sua inteireza e em suas partes, uma babel caótica, provisória, de arestas insuspeitadas, apontando para o grotesco e o bizarro do social e do político. Nessa linha de pensamento, podemos inferir pela argumentação de Favaretto que a imagética tropicalista se aproxima do Surrealismo, onde o imaginário invade o dito real, contaminando-o de explosivas forças políticas, assim como, objetos, cenários, situações que dele fazem parte, com o objetivo de explodir a representação⁴²; ideia baseada na premissa de que significantes e significados têm sempre as mesmas relações instrumentais que garantem a causalidade da lógica na prática política e social. Ao quebrar o elo entre significantes e significados, base da representação histórica característica da modernidade, a práxis tropicalista rejeita a provável concepção de essência dos objetos e da realidade em si, desnudando tal conceito como impostura e

⁴¹ Um bom exemplo disso no contexto da recente História do Brasil foi a Marcha da família, com Deus e pela liberdade que inserida no contexto de lutas sociais de meados da década de 1960, não somente foi uma demonstração de conservadorismo político frente ao triunfalismo da esquerda brasileira, que acreditava cegamente na vitória de seu reformismo político no governo João Goulart (1961-1964), como também o aval civil para o posterior golpe militar de 1/04/1964 por parte das classes médias nacionais, receosas da agitação comunista.

⁴² Para Sandra Pesavento, as representações são operações mentais e históricas, que criam sentidos ao mundo, sem elas aquele, em si, não possui significado. É por meio delas que se age no mundo, que se constroem identidades. Nesse sentido a representação fica no lugar da realidade, porém, não como uma imagem perfeita do real: o representante não é o representado, ele guarda relações de semelhança, significado e atributos com este. As representações se expressam nos discursos, assumindo múltiplas configurações, as quais se tornam concorrentes, estabelecendo relações de poder. Assim, a percepção dominante acaba ganhando foro de realidade, de verdade, sendo naturalizada. Para Roger Chartier, representações dizem respeito ao modo como em diferentes lugares e tempos a realidade social é construída por meio de classificações, divisões e delimitações. Esses esquemas intelectuais criam figuras as quais dotam o presente de sentido. Na prática tropicalista, as identidades, discursos, esquemas e todos os elementos que configuram a representação, são reordenados como em uma operação de bricolagem, noutras vezes, são saturados a ponto de se demonstrarem obsoletos ou são colocados em contraposição, gerando dessa forma um princípio de incerteza e incompletude em uma sociedade de um povo ainda em formação.

CHARTIER, Roger. **História Cultural**: Entre práticas e representações. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990 e PESAVENTO, Sandra Jathay. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

fabricação, exibindo-a como noção de unidade de pensamento; ou seja, uma visão única de mundo. A Tropicália em substituição utiliza em sua práxis a ideia de simulacro, que subvertendo a noção de essência pode se adequar a uma multiplicidade de identidades, máscaras, paródias dentro de uma visão pós-modernista.⁴³ Desta forma, é possível observar que não há um “estilo tropicalista” quer seja musical, literário ou cinematográfico, pois tê-los implicaria para a Tropicália, elaborar uma visão de unidade de mundo e de significação. Assim e dessa forma, na música elaborada pelos tropicalistas era possível mimetizar todos os “estilos”, sê-los todos ao mesmo tempo e sua simultânea negação. É possível identificar uma canção da *Bossa Nova* ou da *Jovem Guarda* pelos seus elementos estilísticos formais e textuais; Tentar o mesmo com as canções tropicalistas é inviável, na medida em que nessas, a estrutura formal e textual ressoa ecos de fragmentos de canções, ideias, dísticos, frases no mundo e do mundo, que são capturados de forma avassaladora no processo de sua elaboração pelos seus criadores. A canção tropicalista busca, portanto o ouvinte crítico, que possa perceber essas nuances, colocadas em camadas como citações ou enxertos de outros códigos⁴⁴.

No que tange à utilização da paródia na produção de sua imagética, a Tropicália o fez como um gesto de expropriação de gosto, valores, sentimentos, e numa mirada mais ampla de descolonização; o procedimento parodístico se faz pela mistura de estilos, apropriação de fragmentos, imitações, pastiche estilística, onde os elementos são justapostos, e assumem um caráter de ironia e humor derrisório. Na análise instituída por Favaretto, a “descolonização” é empenhada em um gesto de apropriação, de devorar gostos e estilos e paradoxalmente de expropriá-los no sentido de desclassificar os mesmos e reposicioná-los em novas categorias. Descolonizar pela paródia em termos de cultura significa promover o descentramento do indivíduo, o esvaziamento das ideologias. Todavia, aponta Favaretto que a práxis tropicalista foi entendida de forma esvaziada, quer seja, como apenas a reabilitação do “mau gosto”, algo

⁴³ Para José Antônio de Vasconcelos “numa perspectiva pós-modernista, portanto, não existe espaço para uma filosofia da representação. Tudo é simulacro. A representação pressupõe uma unidade entre a linguagem e os conceitos ou coisas por ela representados. O simulacro, porém, conserva apenas uma identidade de aparências-que podem ser múltiplas e não de essência que deveria ser única.”

VASCONCELOS, José Antônio. **Quem tem medo da teoria? A ameaça do pós-modernismo na historiografia americana**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2005, p.86.

⁴⁴ Segundo Gilles Deleuze o simulacro “é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude [...] o simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução.” Ver: DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 263 e 267.

como folclore barato ou um modismo ligeiro para o rápido consumo de burgueses entediados, perdendo seu caráter polêmico e agressivo.⁴⁵

A conceituação de Favaretto retoma a questão da alegoria, após essa digressão sobre a paródia observando que a mesma é um procedimento fundamental do tropicalismo. As “reliquias do Brasil”, uma das alegorias mais evidentes da Tropicália, emergem segundo sua análise como uma ruptura de uma visão fatalista da História na medida em que não perseguem a utopia de recuperar um suposto paraíso perdido ou época de ouro da sociedade brasileira; estas visões do passado que são atualizadas só demonstram as indeterminações nacionais, aquilo que o Brasil poderia ter sido e não foi. Assim sendo o país não é o tema principal da Tropicália, mas a arqueologia de suas imprecisões, das dissonâncias, audíveis ou abafadas, terminando por assinalar que a Tropicália promove pela alegoria e paródia, uma interpretação das interpretações do Brasil.

Favaretto também aponta que o tropicalismo é a linguagem do dominado, contudo apresenta um tom de afirmação que se destaca em sua alegria, temática de muitas de suas canções e mesmo quando algumas destas tenham uma aura de melancolia⁴⁶, esta é ácida e rejeita a amargura e o ressentimento⁴⁷. Em ambas as condições, as temáticas tropicalistas exalam a violência, o humor e o desejo, que não devem ser submetidos à dominação do capital ou recalques burgueses. A maneira pelas quais tais temáticas aparecem na canção tropicalista é através da carnavalização; a apropriação não da ideia ou temática do carnaval em si mesmo, mas como procedimento linguístico, gestual, como elemento que permite a elaboração do espaço histórico na estrutura e conteúdo das canções tropicalistas, e que se vincula ao espaço da “mise en scène” teatral ou da cinematografia. A Tropicália ao fazer uso da carnavalização permitiu a insurgência das espacialidades históricas e sua encenação mais

⁴⁵ Uma das críticas mais violentas a Tropicália partiu do teatrólogo Augusto Boal em seu folheto intitulado *O que você pensa da Arte de Esquerda?* que foi apresentado na I Feira Paulista de Opinião em 1968; Neste texto Boal define A Tropicália como equivocada, tímida, inarticulada e uma cópia da cultura pop internacional, além de não possuir lucidez. Ver o texto completo em *Arte em Revista* nº2. São Paulo: Editora Kairós, 1979.

⁴⁶ Um exemplo de canção tropicalista que exala melancolia, mas deixa em suspenso a ação dos seus protagonistas é “Deus Vos Salve Essa Casa Santa” de Torquato Neto e Caetano Veloso, na voz de Nara Leão, onde apesar da tristeza, fica a ideia que os personagens, notadamente na ultima estrofe, irão destruir a realidade opressiva que os cerca.

⁴⁷ **Deus Vos Salve Esta Casa Santa/ (Torquato Neto & Caetano Veloso)** Um bom menino perdeu-se um dia/Entre a cozinha e o corredor/O pai deu ordem a toda família/Que o procurasse e ninguém achou/A mãe deu ordem a toda polícia/Que o perseguisse e ninguém achou/Ó deus vos salve esta casa santa/Onde a gente janta com nossos pais/Ó deus vos salve essa mesa farta Feijão verdura ternura e paz/No apartamento vizinho ao meu/Que fica em frente ao elevador/Mora uma gente que não se entende/Que não entende o que se passou/Maria Amélia, filha da casa,/Passou da idade e não se casou/Ó deus vos salve esta casa santa/Onde a gente janta com nossos pais/Ó deus vos salve essa mesa farta/Feijão verdura ternura e paz/Um trem de ferro sobre o colchão/A porta aberta pra escuridão/A luz mortiça ilumina a mesa/E a brasa acesa queima o porão/Os pais conversam na sala e a moça/Olha em silêncio pro seu irmão/Ó deus vos salve esta casa santa/Onde a gente janta com nossos pais/Ó deus vos salve essa mesa farta/Feijão verdura ternura e paz.

contundente se deu na realização do programa *Divino Maravilhoso* da TV Tupi de São Paulo; outrossim, é na canção que ocorre a realização plena da espacialização, que é meramente citada por Celso Favaretto como elemento constitutivo daquela, terminado sua analítica pautando que a cena tropicalista excita o riso que corrói os valores oficiais da cultura, gerando um vazio que pode ser preenchido pelo desejo e pela alegria.

A última parte da obra *Tropicália, Alegoria, Alegria* remete-nos à questão da participação política e da inserção da canção no mercado. Celso Favaretto aponta que a lógica do capitalismo no que tange a canção popular é adequá-la em seus ritmos e mensagens a normas estéticas do consumo, que seriam a clareza, o controle, o equilíbrio e o civismo, beirando como podemos perceber a redundância. Como o mercado é normativo e busca o controle, qualquer novidade no campo artístico é neutralizada com o passar do tempo e absorvida como código linguístico no arsenal produtivo das mercadorias, diluindo a revolução que se torna mera excitação de massas. A *Tropicália* desde sua eclosão esteve ciente dessa questão pontual e assumiu esse dado em sua ação paradigmática, pois sabia que numa sociedade capitalista, qualquer mensagem de ordem política ou social no mundo das canções passaria pela questão do consumo, da mercadoria e do mercado em sua amplitude. Tentando escapar da normatização, o tropicalismo não se definiu estilisticamente, pois dessa forma sua captura pela lógica do mercado seria improvável, na medida em que usando códigos já saturados, baião, pop, bolero, por exemplo, os contaminava de novos elementos, impedindo-os de serem neutralizados pelo consumismo do mercado de massas. Desta feita, a postura tropicalista como aponta Favaretto, divergia totalmente dos que se inseriam na vertente denominada *Canção de Protesto*, na medida em que tais artistas abominavam o envolvimento comercial da arte, acreditando ser uma rendição ao imperialismo, mas não percebendo que suas supostas mensagens políticas geravam gravações em discos, aparições na televisão e nos festivais de música, principalmente os transmitidos pela TV Record em São Paulo, eventos financeiramente lucrativos que estavam associados aos parâmetros da lógica capitalista da indústria cultural e de comunicação de massas. Faltava aos artistas da *Canção de Protesto* a perda da ingenuidade e a relativização do lugar da canção, ou seja, perceber que o fazer artístico não seria a salvação do povo ou da sociedade brasileira em última instância. As tensões sociais vividas pelo Brasil na época em curso do tropicalismo ampliaram a polarização entre o engajamento político e a participação artística no mercado de consumo de canções; o repúdio à guitarra elétrica considerada símbolo da dominação capitalista ou as vaias à atuação de Caetano Veloso na apresentação de *É Proibido Proibir* no *Festival Internacional da Canção* (FIC), são exemplos emblemáticos dessa questão. É importante

ressaltar que o tropicalismo não se rendeu acriticamente à lógica capitalista, mas usou a própria lógica do consumo e a implodiu, ou seja, entrou em suas estruturas ligadas ao capital, disseminou sua mensagem social e política e não se deixou neutralizar, escapando dessas mesmas estruturas; daí a impossibilidade de reprodução do gesto tropicalista e sua autonomia radical e revolucionária.

2.2 ELE FALAVA NISSO TODO DIA; VOCÊ PRECISA SABER DE MIM: A década de 80 e além, a Tropicália no discurso acadêmico contemporâneo⁴⁸

A senda aberta pelo trabalho pioneiro de Celso Favaretto introduziu de uma vez por todas a discussão da Tropicália no âmbito da academia; todavia, após a publicação de seu trabalho em 1979, não apareceram de imediato outras contribuições acadêmicas que ampliassem o conhecimento da temática. Este quadro se modificaria em meados da década de 1980 do século passado quando da proximidade da comemoração dos vinte anos da eclosão da Tropicália. Um projeto do SESC que se realizou no Centro Cultural da Pompéia, em São Paulo, em 1987, sobre o tropicalismo, terminou por produzir um catálogo, que englobando diversos textos de diferentes autores, alguns até diretamente ligados à Tropicália, como Tom Zé e Luís Carlos Maciel, colocava-a novamente em pauta e lhe abria para novas visões ou até mesmo para a observância e análise de aspectos que não tinham sido explorados pelo trabalho de Favaretto, como por exemplo, a questão do feminino, ou seja, a discussão do gênero na Tropicália, as ilações do tropicalismo com as artes plásticas além do trabalho de Hélio Oiticica, a “moda” tropicalista discutindo a questão da vestimenta no cenário da época, introduzindo a tematização do corpo como elemento de criação artística e da mesma forma as influências da arte cinematográfica sobre a Tropicália, ou até mesmo a possibilidade de um cinema tropicalista. O que se percebe a partir deste pequeno livro é não somente a retomada das indagações sobre o tropicalismo, mas um campo de possibilidades de pesquisa acadêmica que em certa medida não foram ainda exploradas ou sequer tangenciadas. Um bom exemplo seria a presença do teatro tropicalista (existiria um?) ou das técnicas teatrais nos espetáculos tropicalistas, desde as participações em festivais musicais televisivos, programas de auditório ou shows como a da Boate Sucata, famoso pelo seu arrojo e pelas consequências que teria para a continuidade da própria Tropicália e da obra tropicalista de seus mentores. De forma

⁴⁸ O título remete a canção “Ele falava nisso todo dia” de Gilberto Gil interpretada por ele e pela banda *Os Mutantes*, presente em seu álbum tropicalista de 1968, bem como a composição *Baby* de Caetano Veloso e interpretada por Gal Costa no disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circenses* também de 1968.

lenta, sem pressa e sem descanso, outros trabalhos iriam se firmar no horizonte acadêmico, e de certa maneira extrapolariam esse meandro, tornando-se de relativo sucesso para o grande público quando escritos em linguagem jornalística ou memorialística. Inicialmente, um bom exemplo foi à publicação do texto *Cultura e participação nos anos 60* de autoria da doutora Heloísa Buarque de Holanda e do mestre Marcos A. Gonçalves em uma pequena coleção da Editora Brasiliense intitulada *Tudo é História* que alcançou relativo sucesso comercial entre os universitários; não somente por ser o tema na época pouco conhecido, inédito até para o grande público, sua linguagem ser em certa medida coloquial e de mesma forma acessível em termos financeiros. Neste livro de bolso, os autores faziam uma pequena radiografia crítica de temas caros à cultura brasileira, dissertando cronologicamente as transformações sofridas pela mesma ao longo da década de 1960. O texto não é especificamente sobre a Tropicália, mas tem o valor de contextualizar a produção cultural nacional, seja em música, teatro e cinema perante as questões políticas e sociais do período, de forma abrangente, numa panorâmica até rica em detalhes históricos. Seu principal mérito reside no fato de ter estabelecido as conexões históricas e artísticas que desaguariam na Tropicália e ao mesmo tempo apontando que no momento do ápice daquela, havia um *Zeitgeist*⁴⁹ entre diversas áreas da produção artística e cultural, envolvendo uma geração sensibilizada pela vontade de elaborar obras que fossem além do engajamento político, do tom panfletário e maniqueísta de uma parcela expressiva da cultura de então, que trouxessem a questão da política em si para o espaço do cotidiano existencial das pessoas.

No mesmo período, especificamente em 1989, foi editado um pequeno panfleto, na falta de uma palavra mais precisa, de autoria de Francisco Barreto Soares Cordeiro Jr., pela Academia Piauiense de Letras, Intitulado *Tropicalismo: Fator de alienação ou de revisão crítica da realidade social?*; O texto pretende ser uma análise de viés sociológico sobre a Tropicália, todavia não consegue alcançar esse viés, pois não define a sua linha analítica sobre a Tropicália, é confuso nas suas considerações e interpretações sobre os textos de outros pensadores que já haviam se debruçado sobre o tropicalismo em si, além de cometer erros em referências e citações de obras e autores inseridos em seu discurso⁵⁰. No final, o texto é uma mixórdia que vai do nada ao lugar nenhum, demonstrando que nem sempre ter uma temática

⁴⁹ *Zeitgeist* é uma palavra de origem alemã que literalmente significa *espírito do tempo*, muito utilizada pela literatura, mas que foi introduzida no âmbito acadêmico por Hegel em seu estudo sobre a filosofia da História. Corresponderia a um provável conjunto de características, sensibilidades e sentimentos de uma determinada época que se pretende analisar.

⁵⁰ Um exemplo disso é sua afirmação que Roberto Schwarz possui uma obra intitulada *Les Temps Modernes* não percebendo que este título se refere a uma revista francesa onde esse pensador marxista publicou seu famoso ensaio *Cultura e política, 1964-1969*, obra pioneira a tratar a Tropicália no âmbito acadêmico.

rica em mãos, que pode generosamente ser explorada e suscitar novos olhares e interpretações, garante um belo trabalho como resultado final.

A década de 1990 marcaria uma nova etapa na produção literária e historiográfica sobre a Tropicália, adicionando mais elementos de análise a um tema de grande riqueza conceitual. Precisamente em 1993, foi publicada a tese do professor e doutor da Escola de Comunicação e Artes da USP, Ismail Xavier intitulada *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*, onde aquele pensador procura analisar alguns filmes pontuais da cinematografia brasileira, especificamente no triênio 1967-1970, que romperam conceitualmente com a estética do Cinema Novo, notadamente seu caráter pedagógico ligado a uma visão socialista; Sob o impacto de uma severa autocrítica procurou entender quais as razões do fracasso do projeto político oriundo da intelectualidade brasileira na mirada do golpe de 1964 e sua incapacidade de comunicação com as camadas populares do país. A retórica do autor é amarga, talvez pelo fato de ter elaborado suas considerações, em um momento de crise profunda da economia, de exasperação dos valores éticos da política nacional e pela ausência de perspectivas efetivas de democratização da sociedade brasileira.⁵¹

Nesse sentido, elaborou a ideia de que subdesenvolvimento não era apenas uma etapa de nossa evolução enquanto sociedade, mas um elemento constitutivo do país, principalmente de nossa elite, estabelecendo uma condição periférica que nos permitiria desnudar as contradições da nossa história. Exemplifica tal ideia com a noção que se o *Cinema Novo* era uma promessa de redenção e felicidade, o *Cinema Marginal* era a contemplação do inferno e que esse último assumindo a incompletude, o fragmento alegórico enquanto linguagem e prática assumiu a função de internalizar a crise política da intelectualidade brasileira. Nessa perspectiva elege aos filmes *Terra em Transe* de Glauber Rocha, associado ao Cinema Novo, mas curiosamente rompendo com seus paradigmas didáticos revolucionários de cunho socialista, através da crítica ao populismo e *O Bandido da luz vermelha* de Rogério Sganzerla, que traz consigo a denominada *estética do lixo*⁵² como os dois filmes mais representativos dessa condição nacional que marcam segundo sua analítica, a crise teleológica da história na sociedade brasileira. Chama a atenção que os filmes utilizando-se de alegorias como método de composição e análise crítica, estabelecem espacialidades históricas que se revelam como

⁵¹ O texto foi publicado comercialmente em 1993, um ano após o impeachment do presidente Fernando Collor de Melo, período de grande espiral inflacionária, acentuação dos desníveis sociais e crise política nacional profunda.

⁵² Por “estética do lixo” definimos como aquela que trata das condições de se fazer arte em um aspecto geral, e cinema especificamente, a partir da perspectiva de periferia terceiro-mundista, com os restos das capacidades técnicas do primeiro mundo, como roubar luz de um poste fazendo uma gambiarra. Uma estética que prima pela construção fragmentária, baseada em resíduos, restos, recusa de ordem e clareza, pela agressividade e anarquia conceitual e conceptiva.

universos aparentemente fechados em si, mas que na verdade são estruturas cambiantes e por isso abertas, que simulam estágios históricos distintos do país, ou que apresentam espaços esquemáticos vazios a preencher pela visão do espectador. O texto aponta que no ano de 1968, cinema, teatro e música popular compuseram um processo cultural integrado diante da modernização conservadora da economia brasileira, atrelada ao capital internacional e da exasperação social motivada pelo fechamento político da ditadura militar brasileira. Diante dessa nova demanda, o autor afirma que o primado da “conscientização popular” e de uma suposta busca de raízes nacionais da cultura entra em colapso diante de um Brasil urbanizado em meio à avalanche informativa da cultura de massas, onde as manifestações artísticas rediscutem a “identidade” do Brasil, criticando também a iniquidade social recalcada pela ideologia oficial de paz e prosperidade, de ufanismo e exaltação patriótica. Todavia, a tônica é de desconforto, crise e até em certa medida impotência política, o que termina por provocar o comportamento descrente do poeta Paulo em *Terra em Transe* ou a agressividade boçal do bandido Jorginho em o *Bandido da luz vermelha* e em termos históricos a sobreposição fragmentária de espaços, abertos, fechados, rurais, urbanos, públicos e privados, mas todos eivados de uma carga imensa de historicidade. Embora não seja dito por Ismail Xavier, a afronta da boçalidade⁵³, a tática de guerrilha através do inesperado e do choque das situações inusitadas, o mau gosto e a grosseria dos indivíduos e das suas correlatas práticas sociais, terminam por determinar um jogo de contaminações onde os espaços históricos também se apresentam por sobreposição, o que caracteriza não somente os “filmes tropicalistas” ou aqueles que dialogam com a Tropicália, notadamente em seu aspecto musical, onde as canções se apresentam revelando suas estruturas compositivas, semelhantes às da cinematografia do período, ou seja, permeada de espacialidades históricas. A narrativa, quer seja do cinema ou da canção popular, se aproxima na experiência do tempo em forças constitutivas, conceitos e duração na efetivação dos espaços históricos sociais brasileiros desnudados naquele instante.

A celebração dos trinta anos da eclosão da Tropicália foi à oportunidade ímpar para que um de seus participantes mais empenhados compusesse suas memórias em um verdadeiro

⁵³ A “exaltação” da boçalidade observada no filme *O Bandido da luz vermelha* de Rogério Sganzerla foi bem caracterizada em um texto intitulado “Quando o homem boçal supera o homem cordial” da doutora em História social Flávia de Sá Pedreira, onde se evidencia que a suposta cordialidade do homem brasileiro, determina a não delimitação entre os espaços públicos e privados, em detrimento de uma grande maioria alijada da própria sociedade à qual deveria pertencer, que reage de maneira brutal através do crime e da violência sádica, aos crimes éticos e cotidianos perpetrados pelas elites que se assenhoram do poder. (PEDREIRA, Flávia de Sá. Quando o homem boçal supera o homem cordial.) In: SILVA, Marcos; CHAVES, Benê (Org.). **Cenas brasileiras, o cinema em perspectiva multidisciplinar (1928/1988)**. Natal: EDUFRN, 2009, p. 211-215.

exercício “proustiano”⁵⁴. Caetano Veloso recebeu o convite do jornal americano *The New York Times* para escrever um artigo sobre Carmem Miranda em 1991, direcionado para o público ianque e que foi posteriormente publicado no jornal brasileiro *Folha de São Paulo* em 22/10/1991 com o título de *Carmem Mirada Dada*. Tal artigo foi muito apreciado pela crítica especializada norte-americana e terminou lhe rendendo um convite para escrever suas memórias da Tropicália, além de suas memórias pessoais enquanto persona expressiva da música popular brasileira. O resultado foi o texto de *Verdade Tropical* em 1997 ou *Tropical Truth: A story of music and revolution in Brazil*, como foi chamado nos Estados Unidos.

Narrado em primeira pessoa, *Verdade Tropical*, tem início com as lembranças do autor em sua terra natal, a descoberta da música através do rádio e da memória musical de sua mãe, passando pela sua fixação desde muito jovem pelo cinema, notadamente os da Escola Neo-Realista italiana e da *Nouvelle Vague* francesa; Sua epifania cultural, que estabelecerá sua visão de seleção e criação artística se deu com a audição do disco *Chega de Saudade* de João Gilberto, considerado o marco inicial da Bossa Nova em princípios da década de 1960 como se evidencia em diversos depoimentos televisivos⁵⁵, ao longo de anos, quando questionado a respeito de sua iniciação musical.

Na sequência de sua memorialística, Caetano Veloso relata o seu amadurecimento lento no início da década, em um momento de grande efervescência cultural, mas, de grandes conflitos sociopolíticos que desembocariam no golpe militar de 1964, quando se transferiu do interior, em direção à cidade de Salvador para cursar o ensino secundário, juntamente com sua irmã Maria Bethânia, época da gestão do reitor Edgar Santos⁵⁶ frente à Universidade Federal da Bahia, que entre outras inovações consta com a vinda de um grupo de intelectuais e artistas que defendiam propostas ousadas e experimentos inéditos na arte brasileira: o português Agostinho Silva para o *Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO)*, de Eros Martim Gonçalves para a Escola de Teatro, de Koellreuter, Smetak e Enert Wildmer para o Seminário de Música, e de Yanka Rudzka e Rolf Gelewsky, para a Escola de Dança. Prossegue seu relato traçando a

⁵⁴ Marcel Proust (1871-1922) foi um escritor francês que elaborou um monumental retrato da sociedade parisiense no período da *Belle Époque*, a partir de suas lembranças, memórias, vivências e impressões. Sua escrita foi caracterizada por grandes digressões estéticas e filosóficas em imensos parágrafos, criando cenas de grande intensidade literária, como a evocação de sua infância ao beber um bolinho de chuva (Madeleine) em chá, ou a queda que sofre em uma pedra solta do calçamento, que o leva a vislumbrar o melhor de sua vida em um intenso flashback. Estas cenas estão presentes em sua obra máxima *Em busca do tempo perdido*.

⁵⁵ Um excelente depoimento de Caetano Veloso encontra-se no especial *Caetano 50 anos* veiculado na TV Manchete em 1992, onde ele revela a influência de João Gilberto e sua devoção ao mesmo e a estética bossanovista. Este vídeo pode ser encontrado em:

<http://www.youtube.com/watch?v=QjCzFJ0PBsc&feature=related>. Acesso em 16/05/2011

⁵⁶ Para maiores detalhes sobre esse período da história da Bahia ver: RISÉRIO, Antônio. **Avant garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, 1995.

formação do *grupo baiano*⁵⁷ que ao lado de outros artistas soteropolitanos conceberiam espetáculos como o *Nós, por exemplo*, e *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova*, terminando por estabelecer através destes a colaboração com o dramaturgo Augusto Boal, que terminou por viabilizar o show *Arena canta Bahia* e a posterior projeção de Maria Bethânia com o famoso espetáculo *Opinião*.

Sua narrativa prossegue com imensas digressões sobre sua chegada ao Rio de Janeiro, seus contatos com os artistas oriundos da *Bossa nova*, que particularmente considerava seus mestres, seu encontro com seus colegas de geração como Dori Caymmi, Edu Lobo, Chico Buarque, Toquinho, dentre outros, que tempos mais tarde rejeitariam sua aventura tropicalista, e a formulação de suas primeiras críticas à dicotomia entre a emergente *Jovem Guarda* e a canção universitária de cunho político nacionalista e engajado que era intitulada de *Canção de Protesto*.

O cenário descrito por Caetano Veloso era de forma contundente como ele apresenta, um cenário banhado de questões políticas, onde as questões de ordem e a militância de esquerda se entremeavam às discussões sobre o caráter da arte, o repúdio ou não do artista ao mercado e a indústria de massas que se estabeleciam de forma insidiosa e arrojada no Brasil, fruto da modernização conservadora levada a efeito pela ditadura militar, as formas de comunicação para com as massas consideradas alienadas e despolitizadas, e da mesma forma, a crescente radicalização política da sociedade brasileira em virtude do endurecimento de setores das forças armadas que bradavam a toda hora de forma histérica sobre uma suposta ameaça comunista no Brasil, perante o crescimento da oposição de setores de classe média como intelectuais e estudantes secundaristas e universitários, reivindicando a volta da normalidade democrática. Caetano Veloso admite em suas memórias, que o clima de resguardo no âmbito da música brasileira, notadamente a de extração universitária, chamada de *Canção de Protesto* era uma regressão formal e conteudística em relação às conquistas da *Bossa Nova*, e que ao mesmo tempo não lhe suscitava desejo ou emoção de estar no processo de diálogo, criação ou intervenção cultural da música brasileira, tanto que chegou a pensar em retornar a Salvador e terminar seu curso universitário de filosofia. Tal decisão seria adiada “sine die” devido à inserção de duas composições em festivais televisivos de música popular, respectivamente *Boa Palavra* e *Um Dia*, tendo esta última sido premiada com o prêmio de melhor letra em 1966, no Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, suas conversações a respeito de arte, indústria e cultura de massas com o designer e artista visual

⁵⁷ Este “grupo baiano” seria composto por Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, o próprio Caetano Veloso que formaria um dos núcleos da Tropicália na segunda metade da década de 60.

Rogério Duarte e principalmente pelo alerta dado pela sua irmã Maria Bethânia, que também se sentindo enfastiada pelo clima regressista e temeroso da música de então, chamou sua atenção para o fenômeno de massas que era Roberto Carlos e o programa da *Jovem Guarda*.

A panorâmica oferecida por Caetano se completaria com uma “guerra” tramada nos bastidores da TV Record e que envolveria os programas *Jovem Guarda* e *Fino da Bossa*, liderados respectivamente por Roberto Carlos e Elis Regina; para alavancar a audiência daquele último que se encontrava em queda frente ao estouro pop das canções da Jovem Guarda, foi postulada uma passeata contra a “guitarra elétrica”, que simbolizaria a invasão e submissão da cultura brasileira ao imperialismo norte-americano, e levada a efeito por vários artistas de renome que ia de Geraldo Vandré a Elis Regina, passando por Jair Rodrigues e os componentes do MPB-4.

Caetano relata que na ocasião se refugiou no Hotel Danúbio ao lado de Nara Leão, pois ambos se recusaram a participar da empreitada, percebida como uma jogada de marketing através de uma manipulação de sentimentos políticos e principalmente pelo reacionarismo da ideia e da ação naquele instante e questão; foi o pensamento de Nara Leão rotulando tudo aquilo de fascismo, como se o evento fosse semelhante a uma passeata do movimento Integralista, que o fez perceber que as intenções supostamente mais nobres podem esconder grandes misérias, que a criação artística deve passar ao largo de reducionismos políticos, terminando por encontrar na cantora capixaba uma aliada de primeira hora para a aventura da Tropicália que ia lentamente se esboçando em suas ideias, irrompendo praticamente um ano depois. O fracasso do programa *O Fino da Bossa* o levaria à extinção e, segundo Veloso, um novo programa intitulado *Ensaio Geral* onde a cada semana um artista de renome comandaria a atração televisiva. Foi naquele espetáculo que ocorreu segundo o missivista um confronto entre o mesmo, Gilberto Gil e Torquato Neto e o compositor Geraldo Vandré em torno de uma apresentação de Maria Bethânia, onde seria feito uma homenagem e desagravo a Roberto Carlos, com a leitura de um manifesto entremeada na canção *Querem Acabar Comigo*. Dias antes da apresentação Geraldo Vandré havia descoberto o “plano” dos futuros tropicalistas e decidiu de forma veemente confrontá-los; sua virulência e violência ao tratar da questão foi tão intensa, que a ação foi cancelada, mas terminou dando mais incentivo para as futuras ações de guerrilha cultural da Tropicália.

Nos capítulos posteriores, Caetano Veloso relata a vinda de Tom Zé para São Paulo por pedido e influência sua, a viagem de Gilberto Gil a Pernambuco e seu despertar para a vitalidade da cultura popular e a atuação dos artistas no contexto da cultura de massas, além de sua tentativa de arregimentar os colegas para uma atuação mais contundente em termos de

criação, levando em consideração os elementos anteriormente citados e que redundaria em fracasso e a constatação do autor que partiria dele e de Gil, auxiliado por outros parceiros e colaboradores a formulação do que seria a Tropicália.

O ponto de inflexão que conduziria a Tropicália seria na visão do autor, a sua recepção de *Terra em Transe* do cineasta Glauber Rocha e a encenação do espetáculo *O Rei da Vela* com direção de José Celso Martinez Correia pelo Teatro Oficina conjugada à intervenção planejada juntamente com Gilberto Gil e que resultaria na apresentação das canções *Alegria, Alegria e Domingo no Parque* em outubro de 1967. Na continuidade de suas memórias, Veloso observa que o impacto das canções, aliado às polêmicas da mídia e ação de marketing do empresário Guilherme Araújo, lançaram a Tropicália para o grande público, que tendo uma receptividade intensa transformaram-no também em artista conhecido, permitindo-lhe gravar seu primeiro disco solo e ao mesmo tempo começar a elaboração daquele que seria o disco manifesto do tropicalismo, *Tropicália ou Panis et Circenses*.

A sensação e o debate promovido em torno das atuações tropicalistas, através de entrevistas na mídia impressa, atuações televisivas como a *Noite da Banana* no programa do comunicador Abelardo Chacrinha Barbosa, ou até mesmo debates de caráter acadêmico como os realizados na FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP) também granjearam aos tropicalistas opositores empedernidos que lhes acusavam de arrivismo, inconsistência musical, aproveitadores, traidores da música brasileira e arautos do imperialismo norte-americano, dentre outros adjetivos, e num clima de radicalização política cada vez mais intensa, tornaram a ação cultural tropicalista ainda mais crítica e aprofundada no que tange aos seus significados políticos e culturais dentro da esfera do social. A radicalidade foi levada a efeito pelo confronto entre os tropicalistas e estudantes de esquerda no certame do Festival Internacional da Canção por ocasião das apresentações das canções *É proibido proibir e Questão de Ordem*; A ideia, segundo Caetano, era usar uma canção da qual ele não gostava muito e que fora feita a pedido de seu empresário Guilherme Araújo usando os slogans estudantis do *Maio Parisiense de 1968*⁵⁸ para promover um desagravo à Cacilda Becker que

⁵⁸ O Maio parisiense de 1968 marca o início e o posterior ápice de uma série de revoltas estudantis que explodiram não somente na França, mas em praticamente todo o hemisfério ocidental, contestando desde a política das esquerdas marxistas ainda sob influência do stalinismo soviético, a selvageria onívora do capitalismo transnacional, a repressão sexual no seio da sociedade, o conservadorismo dos costumes, os currículos, metodologias e cátedras universitárias, dentre outros. Segundo Eric Hobsbawm, a revolta teve um caráter inovador por unir ao mesmo tempo a rebelião estudantil e o operariado em busca de melhores condições de trabalho e salários. Seus slogans imaginativos como “est interdit d’interdire” (É proibido proibir) tornaram-se tema de discussão, além de mote e glosa de uma das mais expressivas canções tropicalistas.

A respeito do Maio de 1968 ver: HOBBSAWM, Eric. **A Era dos Extremos, o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

estava sendo perseguida pela censura e promover ao mesmo tempo um “Happening” tropicalista. A sequência dos eventos, todavia tomou outra direção, uma entrada musical “atonal”⁵⁹ a cargo do maestro Rogerio Duprat, a atuação performática do artista americano Johnny Dandurand, emitindo uivos e uma lasciva dança de Caetano Veloso levou a plateia universitária a irromper em fúria, primeiro vaiando e depois arremessando objetos em direção ao palco, virando-se de costas no fim para os artistas, o que levou o grupo de rock *Os Mutantes* a também se virarem, de forma bem humorada para aquela. A resposta foi uma explosão que veio em forma de um discurso virulento que não só demoliu a inocência dos universitários a respeito da isenção dos festivais de música como canais políticos de contestação à ditadura, bem como ao reacionarismo da própria esquerda que pregava revoluções políticas, mas era incapaz de admitir algum tipo de inovação estética. Além de todas essas questões, Caetano denunciou a censura e a violência aos artistas, como o espancamento dos atores da peça *Roda Viva* por parte do *Comando de caça aos comunistas*, desabafando toda a mágoa acumulada por esta e outras tantas agressões ao grupo tropicalista e à própria Tropicália no decorrer de 1968. No estado das coisas, era de se esperar que a canção *É proibido proibir* fosse desclassificada, mas por incrível que possa parecer sua classificação foi assegurada na última etapa do certame; todavia, num vetor orientado em outra direção, Caetano se auto desclassificou e não participou das finais do evento, que terminaram consagrando e ao mesmo tempo amaldiçoando Geraldo Vandré por conta de sua canção *Caminhando ou pra não dizer que não falei de flores*, levando-o ao posterior exílio e ao abandono da carreira artística na década de 1970.⁶⁰

Após este acontecimento, o relato se orienta para a temporada de shows tropicalistas na boate Sucata do empresário Ricardo Amaral, entremeado de digressões sobre uma experiência com a Ayahuasca, que o levou a cogitar a perda da sanidade mental, as vitórias de Tom Zé e Gal Costa no Festival da TV Record de 1968, em 1º e 3º lugar, respectivamente

⁵⁹ Atonalismo é uma corrente erudita de música de vanguarda, cuja característica principal é não estabelecer uma tônica musical, uma nota específica onde a melodia possa girar em torno; Rompe com a ideia clássica de centro tonal, possibilitando o estabelecimento de um sistema de composição denominado de “dodecafônico”, que por sua vez é um sistema que constrói melodias e acordes usando uma série de 12 sons, organizados numa certa ordem que o compositor escolhe; onde um som somente é repetido depois que os outros 11 sejam apresentados. Desta forma o ouvido não pode atribuir um peso maior a um determinado som, afastando a ideia de centro, e logicamente causando desconforto e estranhamento ao ouvinte.

⁶⁰ Segundo a jornalista Regina Zappa, Geraldo Vandré fugiu para o exílio no Chile e na França, e para voltar, em 1973, em plena ditadura, foi obrigado a gravar, após penosas negociações, uma declaração renegando a sua música (quero agora só fazer canções de amor e paz, disse) e apoiando o regime militar. Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos, interrogados, confinados na Bahia e depois exilados na Inglaterra. Edu Lobo deixou o país para estudar orquestração em Los Angeles, Chico Buarque na Itália, foi convencido a adiar a sua volta. Depoimento encontrado em: ZAPPA, Regina. **Chico Buarque: Para todos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p 103.

com as canções *São, São Paulo e Divino, Maravilhoso*, além da realização de contínuas transgressões políticas e estéticas no programa televisivo tropicalista denominado *Divino, Maravilhoso* veiculado pela TV Tupi (canal 4 de São Paulo). Dentre as provocações tropicalistas podemos enumerar a realização de uma *última ceia cristã* com frutas tropicais, bacalhau, bem no estilo de Chacrinha, um programa em que todos os convidados cantavam dentro de uma jaula e no momento final, Caetano Veloso entoava *Um leão está solto nas ruas* de Roberto Carlos, e todos os presentes iniciavam a destruição da prisão em que se encontravam, ou a performance que foi considerada pelo grande público como de imenso mau gosto, onde Caetano Veloso nas proximidades dos festejos natalinos, entoou a canção *Boas Festas* de Assis Valente, trajando vestimentas negras, e com um revólver que oscilava, hora apontado para sua têmpora ou hora direcionada para o público. Tais ações tropicalistas foram determinantes para que em fins de dezembro de 1968, Caetano Veloso e Gilberto Gil, depois da edição do AI-5, fossem presos em São Paulo e mandados para o confinamento, que entre prisão, liberdade vigiada e impedimento de trabalho, durou até meados do ano de 1969, somente se encerrando com o exílio na Inglaterra que se estenderia até 1972.

A prosa de Caetano Veloso nesse ponto da narrativa se amplia e muda o foco, pois não se projetando sobre a música ou sobre as questões culturais e/ou políticas do Brasil e do mundo, se orienta para a experiência da prisão, que em definitivo marcaria a ação tropicalista e a vida pessoal do músico baiano. *Verdade Tropical* é um livro dividido em três partes, e o confinamento de Gil e Caetano marcaram tanto suas trajetórias, notadamente deste último que na escritura textual, Caetano dedica ao tema uma parte inteira, relatando a vida naquele encarceramento, a sua separação de Gilberto Gil que fora aprisionado em outro quartel, a sua permanência na solitária, a sua imensa sonolência naquela e a perda da noção de tempo e orientação espacial, a literatura que lhe chegava de forma contrabandeada através de outros presos, a violência sofrida com o corte de seus cabelos a zero, bem como a simulação de um pelotão de fuzilamento para ele e Gilberto Gil, as primeiras fotos da lua vistas em uma revista *Manchete* e os interrogatórios de diversos militares que insistiam em afirmar que os tropicalistas eram mais perigosos inimigos da ditadura militar pelo fato de se valerem da prática da desconstrução de discursos que incidiria na quebra de valores e paradigmas sociais.⁶¹ A parte final deste relato narra o horror cotidiano da cela infestada de baratas, o

⁶¹ Essa afirmação de Caetano Veloso resultado de um diálogo entre o mesmo e um sargento do exército, suscitou na época do lançamento do livro *Verdade Tropical*, uma pequena polêmica; o repórter Pedro Alexandre Sanches procurou confrontar o relato oral de Caetano com uma entrevista do General Antônio Bandeira, com o intuito de desmenti-lo e desqualificar seu relato, entretanto Caetano rebateu a atitude do Jornal “Folha de São Paulo” simplesmente afirmando ao jornalista que suas informações não se invalidavam, pois era natural que os militares

desejo imenso de se evadir daquele espaço carcerário e a libertação após a quarta feira de cinzas de 1969 e o sucesso de seu frevo tropicalista *Atrás do Trio elétrico* que lhe era desconhecido naquela ocasião. O reencontro com a família e o espaço doméstico, de acordo com o seu relato lhe causou num primeiro momento, um lapso de esquizofrenia e desespero presenciado por Gilberto Gil em lágrimas, mas que foi rompido pela ação firme de seu pai que lhe bradando um palavrão o fez recobrar a serenidade e a estabilidade emocional.

Neste ínterim, o texto se encaminha para a última parte, que abre um arco que se prologa do seu confinamento em Salvador até sua volta do exílio em 1972. A narrativa se orienta na direção de enfatizar a injustiça cometida a Gilberto Gil e a si próprio pelos militares, que lhes negavam a liberdade e os impedia de trabalhar, chegando ao paroxismo de uma situação insustentável, que somente se resolveria com o exílio na Inglaterra. A vida na Europa foi uma situação que esteve fora de controle para Caetano Veloso, todo o tempo na proporção em que mesmo tendo a liberdade por tanto tempo almejada, lhe faltava ânimo para a descoberta da cultura musical inglesa, da criação musical em si, devido ao seu estado depressivo, ao contrário de Gilberto Gil que teve uma reação praticamente oposta, procurando sorver tudo que o exílio londrino poderia lhe proporcionar, na medida de sua inevitabilidade⁶². A alegria, se é que existia alguma, se dava na descoberta de filmes de mestres do cinema europeu e americano exibidos em longas sessões no *Electric Cinema*, nas caminhadas pela área de *Portobello Road* e pelos textos enviados para o jornal carioca *O Pasquim*, que paradoxalmente passaria a hostilizá-lo após a sua volta ao Brasil.

O exílio londrino renderia a Caetano uma aproximação com as práticas ditas contraculturais, e de mesma forma a gravação de dois discos, um ep (*extended play ou compacto duplo no Brasil*) denominado *O Carnaval de Caetano (Londres-1971)* e diversas canções enviadas a colegas brasileiros que as lançariam no Brasil como Elis Regina, Erasmo Carlos, Gal Costa, Roberto Carlos e sua irmã Maria Bethânia. Suas primeiras canções presentes no seu primeiro LP inglês são entremeadas de dor, desespero, saudade e ao mesmo tempo lembranças da sua passagem pela prisão. Em suas palavras, um disco depressivo e que

negassem a importância dos prisioneiros políticos como o fazem até hoje, além de fechar a questão de forma taxativa: “Conto que era uma ilusão inevitável (por causa da fala do militar do exército), que passou e que apareceram confirmações disso, e que são lembranças minhas de fatos reais. eu tive aqueles diálogos que descrevi, entendeu?”. Ver entrevista de Caetano Veloso concedida a Pedro Alexandre Sanches em: Caetano Veloso rebate críticas da Folha, no jornal *Folha de São Paulo*, 24/11/1997.

⁶² Um relato excelente dessa situação pode ser encontrado no documentário “A labareda que lambeu tudo” de Geneton Moraes Neto exibido em maio de 2011, pelo Canal Brasil, em seu segundo episódio e que pode ser encontrado no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=3poawdw4jYQ&feature=related> acesso em 07/06/2011. De mesma forma essa tristeza e melancolia já eram descritas na época de forma discreta, devido à vigilância e a censura da ditadura militar em uma entrevista para a revista *Veja*, na seção das páginas amarelas intitulada *O sonho acabou*, publicada em 23 de junho de 1971.

não é de seu agrado pelo que representa em sua trajetória artística; Todavia, tal estado de ânimo se modificaria devido a um telefonema de João Gilberto convidando-o para a realização de um programa ao vivo na TV Tupi de São Paulo, junto à cantora Gal Costa e posteriormente com a gravação do disco “Transa” com arranjos de Jards Macalé, fazendo-o pensar com seriedade em retornar ao Brasil após quatro anos de exílio em solo inglês. A volta se daria no início do ano de 1972 e Caetano, assim como Gil, que retornou meses depois, chegaram em um clima de grande expectativa tanto artística como política devido à situação opressiva pelo qual passava o país. O relato de Caetano se encaminha neste instante para suas partes finais, onde ele rememora o calor do público brasileiro com sua volta, o florescimento de uma imprensa alternativa e marginal através de diversos jornais como *Presença*, *Flor do Mal*, o nascimento de seu primeiro filho, o também músico Moreno Veloso, seu show ao vivo com Chico Buarque de Holanda, que desfez uma suposta inimizade que teria começado com o tropicalismo, o suicídio de Torquato Neto na mesma ocasião da realização deste show, assim como a gravação daquele que seria o seu ajuste de contas em nível pessoal com a Tropicália e ao mesmo tempo o encerramento desse projeto com o disco *Araçá Azul*. A terceira parte do livro *Verdade Tropical* que se intitula *Vereda* traça uma breve panorâmica da sua carreira, a continuidade de elementos tropicalistas em outros discos seus, a aproximação cada vez maior com a cultura negra no Brasil e na África, o início e posterior desenvolvimento de sua carreira internacional e a “descoberta” da Tropicália, com o lançamento de álbuns tropicalistas, por músicos e críticos europeus e norte americanos, culminando com o convite para a realização do livro em questão e sua efetiva concretização.

Sendo um texto que tem o formato de ensaio e de caráter memorialístico, *Verdade Tropical* foi acusado pela crítica⁶³ especializada de ser “intelectual” demais, onde o autor utiliza-se de um português esmerado ao extremo; que a Tropicália era uma forma de conciliação em termos culturais, e que o texto era pobre em revelações bombásticas. É interessante notar que particularmente não achamos pertinentes tais considerações, pois não há problema em se revelar erudição ou se escrever corretamente, sendo que da mesma forma um ensaio não é uma revista de fofocas televisivas para revelações sensacionalistas. Outrossim, é impreciso afirmar que a Tropicália fosse conciliadora; seu caráter era de abrangência e de mistura, e é portanto preciso saber diferenciar convivência com conveniência. A Tropicália procurou em seu projeto a inserção de elementos de toda a sorte e natureza numa convivência de certa forma posta em atrito e combustão, e nunca pensou em

⁶³ Um bom exemplo dessa crítica informe foi à feita pelo articulista Marcelo Coelho em seu texto *Crítica a Caetano ataca seu espírito conciliador* editado pelo jornal *Folha de São Paulo*, em 26/11/1997.

naturalizá-los em um projeto cultural de conciliação, o projeto tropicalista foi moldado na exposição de aporias, políticas, culturais e sociais do Brasil.

Ainda em 1997, pouco tempo após o lançamento de *Verdade Tropical*, Surgiu no mercado editorial brasileiro o livro *Tropicália História de uma Revolução Musical* de autoria do jornalista Carlos Calado, que na opinião do jornal Folha de São Paulo⁶⁴, teria sido a primeira obra a organizar a História do “Movimento”, de forma intensiva e retrospectiva. Diferente do texto memorialístico de Caetano Veloso, relatado de sua exclusiva perspectiva, a escritura de Calado é focada em diversos depoimentos dos vários participantes do projeto tropicalista, amparada em uma profunda pesquisa em jornais e revistas da época e uma excelente iconografia fotográfica, o que permite em termos de reconstituição histórica, uma precisão incomensuravelmente maior que o texto de *Verdade Tropical*. Sua linguagem jornalística é muito mais objetiva que a prosa de Caetano Veloso, e torna seu texto mais fácil e rápido de ser fruído, inclusive por aqueles que não têm conhecimento acadêmico sobre a Tropicália, e de certa forma pode ser um texto para um público mais amplo e que tenha interesse por cultura brasileira contemporânea. Por outro lado, o texto apresenta alguns protagonistas que tomaram posição contrária ao tropicalismo, evidenciando as rupturas no seio da música brasileira de então.

O relato de Carlos Calado também foi hábil como trabalho investigativo, descobrindo situações e passagens ainda desconhecidas para o grande público, como relatar a tortura física e psíquica sofrida por Sandra Gadelha, na época esposa de Gilberto Gil, por agentes da polícia federal a serviço da ditadura militar, ou o encontro de um tape de propriedade do maestro Júlio Medaglia, que guarda todo o registro do histórico encontro entre Gal Costa, João Gilberto e Caetano Veloso em 1971, logo após dois anos do exílio daquele último. O texto é detalhista e muito rico em pormenores de cenas, pessoas e situações, contudo não aprofunda análises do fenômeno tropicalista e foi na crítica jornalística acusado de ser um relato “chapa branca”, que de certa forma promovia a Tropicália a condição de cânone mítico e insuperável no âmbito da cultura brasileira⁶⁵.

O final do século XX manteve o estudo da Tropicália no âmbito do arco da conversa e mais um texto foi colocado em circulação; Desta feita surgiu *Tropicalismo, decadência bonita do Samba* do jornalista Pedro Alexandre Sanches que pretendia ser um estudo sobre o tropicalismo e seus desdobramentos na cultura do Brasil, mas que ao final se tornou um

⁶⁴ Ver o texto de Pedro Alexandre Sanches: Obra organiza história do movimento na reportagem Tropicália ganha biografia, editado na *Folha de São Paulo* em 10/12/1997.

⁶⁵ Ibidem a nota anterior.

imbróglio textual pela sua falta de clareza em termos de ideias, pela avalanche de referências desconectadas ou mal conectadas entre si e pela sua pretensão em ser um trabalho acadêmico sério, sendo apenas jornalismo de qualidade duvidosa.

O texto do jornalista gaúcho se ancora na concepção que a Tropicália teria provocado à destruição de nossa mais evidente e pura manifestação cultural que seria o samba, e desta feita, lançado a música, e em certa medida a própria cultura brasileira em um vale tudo mercadológico, onde qualquer mixórdia é alçada à condição de grande valor cultural. Percebe-se por trás disso a tentativa de separar os valores da alta e baixa cultura, prática que o tropicalismo enterrou; um esnobismo elitista de querer apontar o gosto pretensamente superior para a massa brasileira inculta, e de mesma forma retomar o argumento já ultrapassado de uma suposta existência de “puras raízes culturais nacionais”. Outra argumentação do texto seria que o tropicalismo impediu o surgimento de novas manifestações culturais no país, lançando a nossa cultura a um estado de esquizofrenia na medida em que viveria em um presente perpétuo e se auto devorando, sem jamais se renovar. Por trás disso, ele elege o maior responsável pela situação, Caetano Veloso, taxando-o de “coronel”, “Califa” da música brasileira, frente à apatia de um Gilberto Gil e uma resistência silenciosa de um Paulinho da Viola e de Chico Buarque. Seria este último argumento cômico, se não fosse antes trágico em sua fragilidade conceitual, pois superestima a figura de Caetano Veloso no âmbito da cultura brasileira. Evidentemente que o compositor baiano representa antes de mais nada, desde antes da emergência da Tropicália, um dos olhares mais críticos e argutos da e sobre a cultura nacional, mas transformá-lo em um deus saturno devorando seus próprios rebentos, um “deus ex machina” nacional, que determina o que pode e o que não deve na produção cultural nacional é no mínimo um argumento risível para não dizer, “pari passu”, estúpido.

Dessa ideia o autor a todo instante insiste que pelo fato da Tropicália ter impedido o florescimento de outras dinâmicas culturais, estaríamos vivendo uma época de obscurantismo cultural no Brasil, ou seja, ao universalizar a música brasileira, o tropicalismo teria matado o samba e, além disso, permitido a hegemonia de Gil e Caetano, que inibiriam dessa forma o surgimento criativo de novas gerações no plano cultural.

A negação dessas ideias e a reafirmação da Tropicália como fenômeno cultural de evidência e singularidade dentro da cultura contemporânea do Brasil e do mundo, combinado com o interesse acadêmico de “Scholars” americanos produziu o primeiro texto ianque sobre o tropicalismo intitulado de *Brutality Garden: Tropicalia and Emergence of a Brazilian*

*Counterculture*⁶⁶ de autoria do professor Christopher Dunn, catedrático da Tulane University, em New Orleans. Sendo um texto acadêmico de grande relevância, não somente pela sua clareza conceitual, por sua elegância estilística, tem por mérito fundamental em princípio, situar a Tropicália em um contexto histórico mais amplo, relacionando-a com outras manifestações conceituais, comportamentais e políticas da juventude no período final dos anos 1960 do Brasil e principalmente do mundo, inserindo-a como um avatar contracultural⁶⁷, plasmada sob o signo da rebeldia.

A obra é organizada em seis capítulos, que se abre a várias questões trazidas à baila pela Tropicália. Na primeira parte, Dunn faz um memorial historiográfico e literário breve do Modernismo brasileiro a partir da *Semana de Arte Moderna de 1922*, enfatizando as contribuições dos poetas e pensadores da cultura nacional, Mário de Andrade e especialmente Oswald de Andrade no estabelecimento de uma discussão aprofundada sobre a modernidade, assim como as relações entre nacionalidade e internacionalismo no espaço desta mesma cultura. Ressalta nesta reflexão, a contribuição inovadora da *Antropofagia* oswaldiana que teria subvertido em termos culturais a ideia de dependência e de mimetismo da cultura brasileira, sempre orbitando em torno da cultura europeia, mas que inverteu os paradigmas vigentes, não rejeitando essa cultura numa visão nacionalista cega, mas dialogando com a mesma e incorporando-a criticamente ao Brasil e suas manifestações. Neste mesmo tomo, tendo por base a concepção de *Antropofagia*, relaciona-a ao *paradigma mestiço*, ou seja, que a nossa cultura não somente é devoradora de influências externas, mas que construiu sua essência na mistura de elementos distintos visivelmente enunciados na canção popular, por exemplo; segundo sua interpretação, aquela teria sido usada ideologicamente pelo Governo Vargas⁶⁸ tendo por fundamentação antropológica as teorias oriundas do pensamento de Gilberto Freyre. Sua análise se encaminha na parte final do capítulo para as manifestações culturais do Brasil que repercutiram nos EUA, de Carmem Miranda até a *Bossa Nova* e relaciona esta última ao período desenvolvimentista do governo Juscelino Kubistchek. Sua observação final é que o sucesso externo da Bossa Nova era a consumação da exigência de Oswald de Andrade de se produzir no Brasil uma poesia de exportação, todavia essa condição

⁶⁶ O texto foi traduzido cerca de sete anos depois no Brasil, pela Editora UNESP com o título *Brutalidade Jardim, a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*, no ano de 2007.

⁶⁷ Para o conceito de contracultura, ver a nota de número 24 anteriormente citada.

⁶⁸ Uma análise de pensamento semelhante se encontra em Carlos Guilherme Mota, em seu texto já canônico, *A ideologia da Cultura Brasileira*. A ideia trabalhada por Dunn pode ser encontrada no segundo capítulo da obra citada que se intitula “Cristalização de uma ideologia: A cultura brasileira”. (MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)**: pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2008.p. 93-143.)

não se correlacionava necessariamente com o desenvolvimento socioeconômico do país, o que levaria muitos artistas egressos da Bossa Nova a se voltarem para as contradições sociais nacionais, formatando sua arte para o protesto político e transformações de cunho revolucionário.

O segundo momento do texto de Christopher Dunn abrange o arco que se inicia com o Golpe de Estado que fez emergir a ditadura militar no Brasil até a aparição do tropicalismo, e a análise se volta para o surgimento de uma cultura de viés esquerdista que reagiu à correlata implantação do conservadorismo político no país, como uma atitude de resistência, na proporção que os canais convencionais da política foram se fechando gradualmente na ausência de uma ambiência democrática. Esta cultura que se baseava numa perspectiva nacionalista se configurou em nível de música popular no que foi denominada *Canção de Protesto* e na análise do pesquisador americano era mais aceita no âmbito universitário e curiosamente pouco conhecida dentre as camadas mais populares e humildes do país, a qual procurava alcançar com suas mensagens de cunho contestatório. Essa grande massa era seduzida pela música produzida pela *Jovem Guarda* versão local do rock britânico, alvo por sua vez da oposição desta mesma ambiência universitária. Em paralelo, Dunn historia a formação do *Grupo Baiano* nesse ambiente de conflito no cerne da cultura nacional entre posições nacionalistas e internacionalistas, a consolidação midiática dos festivais de música popular, assim como as diversas manifestações culturais em música popular e erudita ou fora dela, estabelecendo elementos que segundo a sua ótica produziriam a Tropicália.

A terceira parte do texto em questão é denominada de *Momento Tropicalista*, um título acertado em nossa apreensão, na medida em que não pensamos a Tropicália como um movimento de uma organicidade programática; Todavia o pesquisador americano, não se define conceitualmente em relação à Tropicália, pois ao mesmo tempo em que reconhece a existência de um momento tropicalista na cultura brasileira que se projeta em manifestações culturais extra musicais, ele usa ao mesmo tempo a denominação movimento para definir a explosão musical tropicalista. Desta feita, a imprecisão conceitual não compromete o entendimento como um todo do capítulo em questão para o público em geral, mas pode gerar controvérsia no contexto acadêmico devido à falta de uma argumentação mais precisa e de que maneira ele entende o tropicalismo, se como movimento ou não. O texto também traz consigo neste capítulo, a concepção inovadora que a Tropicália foi a “dominante cultural” do final da década de 1960 partindo deste conceito proposto pelo pensador americano Fredric

Jameson⁶⁹ e sua discussão sobre o pós-moderno, mas ao contrário de José Ramos Tinhorão, ele não associa o Tropicalismo como um equivalente cultural ao projeto de desenvolvimento econômico conservador associado aos ditames do capitalismo internacional empreendido pela ditadura militar em fins da década de 1960 no país. A quarta parte trata do momento em que a Tropicália, entra em rota de colisão com o regime de exceção militar vigente, devido à contundência de suas manifestações musicais perante o acirramento da situação política brasileira, caracterizada pelo fechamento dos canais de diálogo com a sociedade civil e eivada de radicalismo por parte dos militares, culminando com a edição do AI-5, a prisão de Gilberto Gil e Caetano Veloso que os levaram ao exílio na Inglaterra, e a dispersão da energia tropicalista em trabalhos individuais dos outrora participantes da cena da Tropicália.

A penúltima parte da narrativa do “brasilianista” Dunn remete-nos aos trabalhos do exílio de Gil e Caetano e o aprofundamento de suas pesquisas musicais iniciadas com a Tropicália, o início do ostracismo de Tom Zé perante o mercado musical brasileiro, por conta da radicalidade de seus experimentos sonoros, taxados de incompatíveis com o formato tradicional da canção radiofônica, curiosamente algo que a Tropicália com todo o seu exercício de liberdade não conseguiu alterar, apesar de todas as suas rupturas conceituais e formais no âmbito do cancionário brasileiro. Outro dado que merece relevância é a associação que o autor estabelece entre a Tropicália e a produção contracultural da década de 1970, denominada da mesma forma de pós-tropicalista ou desbunde, que produziu dentre outras, a *Literatura Marginal*⁷⁰, *O cinema experimental Udigrudi*, além de um redimensionamento de práticas sociais fundamentadas no corpo, na psicanálise, na ecologia, que segundo o autor era uma forma de resistência aos controles exercidos pela ditadura militar no âmbito da sociedade brasileira. Christopher Dunn chama-nos atenção que a Tropicália ao abrir espaço para as práticas de contracultura, propiciou a revalorização da cultura negra em seus matizes urbanos ao longo da década de 1970; O que fica explícito da mesma forma é a concepção que as práticas tropicalistas de experimentação, hibridismo cultural, resgate de elementos cafonas da

⁶⁹ O filósofo americano de orientação marxista Fredric Jameson argumenta que a emergência do Pós-Moderno enquanto elemento cultural hegemônico no mundo ocidental, notadamente nas sociedades desenvolvidas é resultado da “colonização” da esfera cultural onde aquele se situa pelas práticas econômicas do capitalismo tardio, bem como a perda da autonomia desta mesma esfera, por conta da transformação da cultura e de seus elementos em mercadoria ao sabor dos ditames do capital. Para uma discussão mais aprofundada ver: JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

⁷⁰ Uma boa referência para o estudo da produção pós-tropicalista, no que diz respeito à *Literatura Marginal* pode ser encontrada nas obras de Heloísa Buarque de Holanda, em nível nacional e João Batista de Moraes Neto em nível local; Ver: HOLANDA, Heloísa Buarque de; MESSEDER, Carlos Alberto Pereira. **Poesia jovem: anos 70**. São Paulo: Abril, 1982. Id. **26 poetas hoje**. 4. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, e MORAIS NETO, João Batista de. **Geração alternativa ou um alô pra Helô**. Natal: Sebo Vermelho: Funcarte, 2005.

cultura nacional, jogo de contrastes de elementos culturais brasileiros e estrangeiros, transcrição poética e citação de elementos literários, musicais e cinematográficos que permearam as obras tropicalistas permaneceriam presentes como projeto e/ou fio condutor na produção dos participantes da Tropicália ao longo das décadas posteriores, chegando inclusive ao século XXI, de forma renovada pela incorporação de novas formas artísticas, revitalização de práticas culturais que se encontravam olvidadas e pelo impacto de novas tecnologias.

O relato do texto *Brutalidade Jardim* se conclui com o que o autor chama de *Traços da Tropicália*, ou seja, os desdobramentos que aquela manifestação cultural teve e tem entre o final da década de 1990 do século XX e a primeira década do século XXI, dentro e fora do Brasil. Nesta perspectiva analisa a descoberta da Tropicália em circuito internacional principalmente no cenário europeu e norte-americano a partir da recepção da crítica especializada, bem como de artistas daqueles cenários específicos, aliadas às turnês de expressivos nomes do tropicalismo, como Gil, Tom Zé, Caetano e Gal Costa que tornaram suas atuações e discografias mais conhecidas daqueles públicos; Igualmente, o relato se orienta para a influência que o tropicalismo teve sobre diversos artistas brasileiros ao longo das décadas de 1980 e 1990 do século XX, ressaltando os diálogos com o Rap, Hip-Hop e o movimento pernambucano do Mangue-bit.⁷¹

A narrativa evidencia que após quatro décadas, a Tropicália haveria se tornado um elemento canônico da cultura nacional, seja como fenômeno artístico, seja nas suas práticas e procedimentos musicais, todavia, observa que mesmo assim, os seus protagonistas não são unanimidade nem para o grande público, nem para a crítica especializada, nem muito menos para a instituição da academia; finaliza ressaltando que o tropicalismo reavaliou os postulados da “brasilidade” que tinham sido postulados nas décadas de 1920 e 1930, do século passado, mas que não abriu mão da construção de uma ideia de nacionalidade orientada para uma relação mais dinâmica com o mundo, e que o fez numa hora de extrema adversidade política e social do Brasil.

Ainda nesta primeira década do século XXI, A Tropicália mereceu no ano de 2008 ser tema de outro trabalho de relevo, intitulado *Tropicalismo: Geléia Geral das Vanguardas Poéticas Contemporâneas Brasileiras*, de Carlos André Carvalho; O texto extremamente claro, bem escrito e de fácil entendimento e compreensão, tem um título sugestivo, mas que pode ser de imediato objeto de discussão, na medida em que coloca o tropicalismo como um

⁷¹ Um trabalho pioneiro nesse sentido é o texto de João Rodrigues Xavier Pires que se intitula *Da Tropicália ao Hip-Hop: Contracultura, repressão e alguns diálogos possíveis* defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em junho de 2007.

componente cultural da Pós-modernidade e ao mesmo tempo sugere que o mesmo foi um movimento de vanguarda. A questão envolvida é que para diversos autores, como Fredric Jameson, Jean François Lyotard e Eduardo Subirats⁷², a emergência do Pós Moderno no âmbito artístico, colocou em declínio a ideia fundamental de vanguarda; Desta feita, o título torna-se impreciso, pois como considerar a existência de uma vanguarda artística em uma ambiência pós-moderna? Outro agravante é que uma característica do pós-moderno é absorção da cultura de massas como elemento temático, algo que nem sempre é alvo das vanguardas da modernidade; e que é um traço decisivo da ação sistêmica tropicalista ao longo de sua existência. Em suma, o nome do texto em si é problemático, mas não o invalida apesar desta imprecisão conceitual. Sua inovação é de abordagem temática, procurando estabelecer elos ou influências, e/ou divergências entre diversas vanguardas literárias como o Concretismo, a Poesia Práxis, o Poema processo e o Violão de rua, na formatação e desenvolvimento da Tropicália. No que diz respeito ao concretismo, o autor reafirma as ideias já enunciadas por Celso Favaretto em seu livro *Tropicália, alegoria, alegria* notadamente a verbo-voco-visualidade da palavra e que já foi comentada anteriormente em nosso texto. A Poesia Práxis é revelada como uma vanguarda poética que se relaciona com a Tropicália no ato de composição, mobilidade das sentenças e da presença de formas anagramáticas das palavras, que terminam por carregar uma intensa carga semântica, permitindo a migração de fonemas, e também a reduplicação vocálica na estrutura da composição. Chama-nos atenção justamente tais considerações na medida em que não havia nenhum estudo efetivo procurando demonstrar algum diálogo entre a Tropicália e a Poesia Práxis, a não ser um artigo escrito pelo principal poeta daquela vanguarda literária, Mário Chamie, que fora publicado no Jornal *O Estado de São Paulo* em 1968, que se intitula *O Trópico entrópico da Tropicália*. O movimento *Violão de Rua* oriundo das visões políticas do CPC da UNE é apontado como uma poética divergente em sua maior parte do tropicalismo seja pela visão ligada ao populismo, e pela inibição das formas artísticas em detrimento de uma mensagem política considerada revolucionária voltada para as massas; Ao mesmo tempo o texto infere que existe uma pequena convergência temática quando o tropicalismo incide em tópicos como a miséria econômica nacional, a luta da guerrilha latino-americana e a revolta estudantil, assuntos sempre presentes na poética do *Violão de Rua*. Quanto ao Poema Processo, Carlos André

⁷² Para o aprofundamento da questão no que tange a relação das vanguardas artísticas modernas e o pós-moderno, recomendamos os textos de: JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997. / LYOTARD, Jean François. **A condição Pós-Moderna**. Lisboa: Gradiva, 1989. Id. **Moralidades Pós-Modernas**. Campinas: Papyrus 1996. Id. **O Pós-Moderno explicado às crianças**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993./ SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao Pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1986./ HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2002.

Carvalho, explicita que sendo este último uma poética literária mais próxima da visualidade plástica em prejuízo da palavra em si, sua relação para com a Tropicália se daria, e ele o faz em nível de sugestão, não de afirmação, no aspecto da performance de palco, na experimentação e na incorporação do ruído ao contexto da música, assim como a aleatoriedade de eventos de toda ordem e natureza, que eram incorporados no instante em que aconteciam ao próprio cenário musical. Sua conclusão também é instigante, provocadora, porque também imprecisa, quando defende a ideia que a Tropicália foi uma “vanguarda” distinta das existentes até o momento, na proposição em que aquela não procurou superar as vanguardas anteriores como comumente acontecia, mas que procurou incorporar em sua medula as práticas, ressonâncias e influências mesmo que divergentes destas mesmas poéticas, numa “Geléia Geral Brasileira”.

A mais recente aquisição da fortuna crítica tropicalista ocorreu em 2011, com a edição do texto *Caetano Veloso e o Lugar Mestiço da Canção* de João Batista de Moraes Neto, que embora não seja dedicado especificamente à Tropicália, mas à lírica de Caetano Veloso, traz consigo observações inovadoras sobre o projeto tropicalista, notadamente no que tange à elaboração formal das canções daquele. A narrativa em questão se pauta na ideia de radiografar o conceito-tese da *Antropofagia* de Oswald de Andrade no projeto tropicalista de Caetano Veloso, e posterior a esse projeto, ou seja, uma prática que passa a ser vivenciada artisticamente na feitura das canções, uma forma de se relacionar no mundo e com o mundo. Tal prática segundo o autor é a maneira de expor o pensamento mestiço, denominando-o de “neoantropofagismo”, que se processa num processo sempre polifônico de formas e ideias. Surge então o sujeito híbrido, criador de canções híbridas que se movem no mundo pós-moderno, pulverizando os limites entre o erudito, o popular folclórico, o massificado, produzindo ao final, um entre lugar, um lugar de passagem ou até um “não lugar”⁷³ numa acepção mais contemporânea. Além da conceituação oriunda da filosofia da desconstrução de Jacques Derrida, sua contribuição mais instigante é a análise das canções de Caetano Veloso à luz das teorias de culturas híbridas oriundas de Nestor Garcia Canclini, revelando-nos essa faceta insuspeita na obra de Caetano Veloso e de seu cancionero.

⁷³ A concepção de “Não-Lugar” foi estabelecida pelo filósofo Marc Auge em seu texto “Não-Lugares, introdução a uma antropologia da supermodernidade”, onde segundo seu conceito um não lugar seria “um espaço de passagem, um lugar de “idas e vindas”, de não residência por onde passam viajantes ou passeantes com diversos destinos”. Ver o conceito em toda a sua extensão em AUGE, Marc. **Não-Lugares, introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 2004. De mesma forma a ideia de “Não-Lugar” pode ser encontrada em CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. São Paulo: Vozes, 2000. v.1.

A obra comporta três secções, sendo a primeira uma apresentação do neantropofagismo, estabelecendo o ideal da devoração como elemento permanente do projeto lírico de Caetano Veloso desde a erupção do projeto histórico da Tropicália, até a contemporaneidade, dando significação ao hibridismo cultural que rompe com paradigmas valorativos referentes à alta ou baixa cultura. Nasce aí, portanto, um produto adequado e crítico da pós-modernidade. A segunda parte do texto nos remete a uma discussão a respeito da América, tanto a inserção do Brasil no continente e suas relações com os vizinhos hispânicos, quanto com os Estados Unidos, e a maneira pela qual a música de Caetano Veloso, estabelece um comentário irônico, sagaz e crítico levando-nos a tentar conceber um continente estilhaçado por diferenças de toda a sorte e sua reverberação no nosso país. Ao mesmo tempo nesta parte da narrativa, se estabelece a maneira como as canções e culturas hispânicas e norte americanas, tiveram influência no fazer poético do cancionista de Caetano Veloso a partir de sua formação pessoal enquanto indivíduo, estabelecendo o sentimento de alteridade entre nós e eles, como diz o autor, promovendo a desconstrução da ideia da América, notadamente a América católica na qual estamos inseridos. Chama-nos a atenção que essa narrativa a respeito destas relações de alteridade, tenha já na época da Tropicália produzido uma embrionária concepção “Pan-americana” do Brasil na mirada do continente, que segundo também o autor se esboçaria em canções como *Soy Loco, por ti América* ou a interpretação jocosa de *Las três carabelas*.

A parte final da narrativa de João Batista de Moraes Neto se intitula *as imagens da mestiçagem* e nela o pesquisador observa a presença da prática da alegoria como elemento formal e discursivo do cancionista velosiano, presente desde o tropicalismo, mas o diferencial que se estabelece, não é apenas a concepção de uma alegoria benjaminiana⁷⁴, mas a introdução da noção alegórica de Michel Serres e sua filosofia mestiça, pensando a atuação poética de Caetano Veloso através da figura arquetípica do “Arlequim”, ou seja, não apenas perceber a alegoria na canção como dispositivo de análise da História, mas incorporada ao pensamento que produz a canção e que a remete no diálogo com o mundo. A prosa desta narrativa nos faz perceber que a percepção alegórica elide a continuidade temporal e nos lança a uma descontinuidade espacial entre os escombros da História, contextualizando inclusive temas já aparentemente datados, como por exemplo, a questão da escravidão negra no Brasil em relação à segregação dos afrodescendentes na ordem atual da sociedade, a discussão da ética como elemento evidente e fundamental no convívio social, a busca por novas utopias

⁷⁴ Referente ao filósofo alemão Walter Benjamin, já mencionado em notas anteriores, que afirmava que no plano das ideias, a alegoria seria como pensar as ruínas deixadas pela História.

sociais, a continuidade de uma percepção estética inclusiva, que nada rejeita do mundo, mas que mistura ,cola, fragmenta os elementos aparentemente aleatórios deste mesmo mundo, terminando por compor um mosaico multifacetado, prismático até, apontando para as arestas que o social possui e que não podem ser descartadas ou olvidadas no entendimento da realidade circundante.

A despeito da fortuna crítica discutida e apresentada ao longo dessas páginas a respeito da Tropicália, que foi sendo elaborada desde sua eclosão histórica até o presente instante, distanciados cerca de 45 anos daquele momento inicial, seria correto e essencial, sabermos qual a contribuição que podemos dar a este cabedal de elementos, a esta pletora de ideias, repleta de tão variadas abordagens.

A concepção que nos permeia é de estabelecer as origens e o desenvolvimento da Tropicália, o seu projeto como elemento cultural na discussão e circulação das ideias do e sobre o Brasil e o seu estar no mundo, a partir da utilização de categorias filosóficas da Antropofagia, do Hibridismo Cultural à luz do pensamento Deleuziano⁷⁵ na segunda parte desta narrativa e partindo destas condições apregoadas procuraremos estabelecer seu desenlace no âmbito da cultura nacional. A terceira e última parte desta escritura será orientada na percepção de procurarmos perscrutar a ideia de espacialidade. Em um primeiro momento, diferenciando a Modernidade como exercício cultural temporal, da Pós-modernidade como mirada cultural dos espaços; Na sequência tentar demonstrar que ao contrário do cancionário brasileiro em geral, as canções tropicalistas, críticas de si e do mundo ao redor, são exemplos da irrupção do Pós-moderno em nível cultural no Brasil e, portanto são espacializadas, nos orientando para a análise da obra maior da Tropicália, o disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circenses*, buscando descrever, comentar ,criticar e entender os espaços históricos nas canções deste álbum em particular, pensando-o como um dado fundamental na compreensão histórica da cultura contemporânea brasileira. Nesta perspectiva acreditamos adicionar um pequeno dado a discussão do tropicalismo, mas de caráter instigante, numa mirada inovadora e até talvez inusitada a partir das páginas que se seguem.

⁷⁵ Remete ao pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze, associado ao pensamento Pós-Estruturalista, na vertente da desconstrução, cujas categorias de Rizoma, Agenciamento, Desterritorialização, serão usadas em nosso trabalho, como instrumentos analíticos da dinâmica tropicalista.

3 A EMERGÊNCIA DO ESPAÇO CULTURAL DA TROPICÁLIA

Quando Pero Vaz de Caminha descobriu que as terras brasileiras
Eram férteis e verdejantes escreveu uma carta ao rei,
No que nela se planta tudo cresce e floresce,
E o Gauss da época gravou

(Caetano Veloso, Tropicália)

3.1 A RESPOSTA ESTÁ SOPRANDO NO VENTO: esboços de uma década de revolução⁷⁶

Era uma sexta feira, a última do décimo mês, do ano turbulento de 1968, dia 25 e o programa da Boate Sucata prometia mais polêmica e mais choque; ali desde o começo do mês de outubro estava se realizando o show da trupe tropicalista e na linha de frente se encontravam Caetano Veloso, Gilberto Gil e a banda Os Mutantes. As apresentações anteriores repercutiram nos meios de comunicação, que por sua vez se referiam ao show no mínimo como um despropósito ou uma loucura. Muito se comentava a respeito do fato dos tropicalistas terem executado uma versão debochada do Hino Nacional brasileiro, mas, além dos boatos havia a certeza que um juiz tentara impedir a realização do show e interditar a boate por conta de uma bandeira do artista plástico Hélio Oiticica, uma homenagem a um bandido carioca, o *Cara de Cavalo* e que continha o dístico *Seja Marginal, Seja Herói*; tentando fazer Caetano Veloso assinar um documento onde se comprometia a não falar no espetáculo ou fazer algum tipo de discurso durante o mesmo. O encaminhamento da questão terminou tendo outro resultado, Caetano Veloso denunciou na frente do público e do referido censor, que se encontrava na plateia, a tentativa de censura enquanto cantava a canção *É proibido proibir*, e na manhã seguinte a boate Sucata foi interdita sob alegação de “desacato à autoridade.” Numa das canções cantadas no mesmo espetáculo, *Marcianita*, uma versão de uma música argentina, cantada anteriormente por Sérgio Murilo, ídolo adolescente dos princípios do rock nacional, anterior à Jovem Guarda, Caetano usando referências da cultura pop, especificamente o herói dos quadrinhos, o Superman, mas remetendo à situação política e social do país, afirmava que havia muita “Kriptonita no ar, verde e vermelha” e dias mais tarde, na mesma linha de pensamento afirmava ao jornalista Nelson Motta no jornal *Última Hora* que: “O importante é não abrir concessões à repressão e assim vou continuar agindo,

⁷⁶ O título da narrativa se refere ao refrão da canção do cantor e compositor Bob Dylan, *Blowing in the Wind*, hino da canção de protesto norte americana, associada à luta pelos direitos civis nos EUA, lançada no álbum *The Freewheelin' Bob Dylan* em 1963, também relacionada como as revoluções da juventude dos anos 1960 na segunda metade do século XX.

sem pensar onde possa parar, ou eu ou minha carreira. E é exatamente por isso que somos tão perseguidos, porque somos incômodos de verdade, não nos limitamos ao blá-blá-blá. Somos a própria revolução encarnada”.⁷⁷

A afirmação de Caetano Veloso era sintomática do espírito de uma geração e de uma década, um período cujo eixo principal e sua palavra de ordem era “Revolução”. A convergência sobre o prisma e o apelo à revolução envolvia política e cultura, e de forma direta, ou não, norteava as ações da intelectualidade brasileira, e de mesma forma ressoava em outras nações do mundo, de áreas hegemônicas ou quer de áreas periféricas, sendo que esta combinação resultaria em grandes mudanças na História do mundo contemporâneo e suas múltiplas arestas insuspeitadas.

Sendo uma palavra de ordem ou desordem, dependendo da inclinação ideológica, dava-se o tom de mesma forma ao entendimento da palavra revolução, e muito embora no que diz respeito ao Brasil, a ambiência intelectual fosse majoritariamente de esquerda, o espectro político conservador de direita fez uso da idéia de revolução para batizar seu movimento golpista que de forma abrupta destruiu a incipiente experiência democrática brasileira, oriunda da época do populismo⁷⁸.

Revolução e não democracia ou cidadania orientava o movimento e o carnaval⁷⁹ e o sentido histórico da palavra era vivenciado no cotidiano pela juventude. Algo marcante da década posta em questão é que esta vivência extremamente marcada pelo voluntarismo pretendia a mudança das mentalidades e comportamentos, em função de demandas políticas; entretanto, como as necessidades políticas nem sempre se harmonizam com as questões sociais quer sejam individuais ou de ambiências coletivas, a tensão dessas esferas terminou por ecoar no plano cultural e desta forma, a cultura seria o platô⁸⁰ por excelência das questões mais contundentes e conflituosas dos anos 1960.

A década de 1960 começara de forma alvissareira no Brasil e em boa parte do mundo; não somente havia por parte de diversos grupos sociais a disposição para as transformações socioculturais e econômico e /ou políticas que eram demandadas, como para a emergência de

⁷⁷ Ver tal afirmação em: CALADO, Carlos. **Tropicália, a História de uma Revolução Musical**. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 233.

⁷⁸ A primeira experiência realmente democrática, que envolveu a participação das grandes massas urbanas e rurais, se deu no Brasil, no período republicano entre 1945 e 1964, sendo comumente denominada pelos historiadores de “República Populista”, devido ao predomínio desta prática política em nossa sociedade naquele mesmo momento.

⁷⁹ Referência à canção Tropicália de Caetano Veloso, presente em seu álbum homônimo de 1968.

⁸⁰ Platô é um conceito formulado por Gilles Deleuze que indica um espaço de estabilização intensiva e simultaneamente uma multiplicidade conceitual. É o espaço onde transitam os rizomas, onde de forma intensa se realiza a possibilidade de multiplicação de ideias e conceitos. Ver em DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995. v.1.

novas relações nos mais diferentes níveis entre os países. Em perspectiva mundial uma geração tornava-se adulta após a Segunda Grande Guerra Mundial e procurava em face de um contexto político hostil marcado pela Guerra Fria, determinar suas escolhas e não ser um mero apêndice de homens, regimes e ideias que muitas vezes, e em nome da emancipação humana somente havia demonstrado à impiedosa e fria face de uma racionalidade obliterada.

Os países africanos e asiáticos começavam a década buscando suas independências nacionais contra as antigas nações imperialistas, aliando descolonização, reformismo econômico, ideias marxistas e luta contra formas diversas de racismo e/ou discriminação. O Vietnã tornava-se o lugar preciso e por excelência de toda essa problemática, libertando-se da França colonial e entabulando posteriormente uma reação expedita à ação militar ianque; enquanto na América Latina o paradigma da política americana era violentamente contestado com a emergência da Revolução Cubana, que se tornaria símbolo, experiência, modelo, pensamento e ação para inúmeros movimentos revolucionários latino-americanos, incluindo os nacionais de mesma forma ao longo deste período.

Por outro lado, é necessário relatar que o capitalismo enquanto sistema econômico se encontrava em estado contínuo de expansão em busca de novos mercados e em simultâneo se confrontava com a movimentação expansionista das nações industrializadas de economias planejadas que defendiam o ideário marxista-leninista. O historiador Marcelo Ridenti a respeito desse período afirma: “Eram anos de guerra fria entre os aliados dos Estados Unidos e da União Soviética, mas surgiam esperanças de alternativas libertadoras no terceiro mundo, até no Brasil, que vivia um processo acelerado de urbanização e modernização da sociedade.”⁸¹

Tal confronto não se reduzia a questões econômicas, mas também ideológicas, sociais, culturais e que terminariam por influenciar diversos fatos e ações com muita ênfase no Brasil, repercutindo em problemáticas que seriam discutidas pela Tropicália de forma ampla e profunda.

Na perspectiva do âmbito da esquerda política, na Europa Ocidental, Estados Unidos em menor escala e Brasil, os jovens tinham em mente que era imediatamente necessário modificar a história e permitir a emergência de um novo homem, renovado e que pudesse responder às demandas e injunções de seu tempo. Em relação a esse fato pode-se afirmar:

⁸¹ Ver o artigo de RIDENTI, Marcelo. **Intelectuais e Romantismo Revolucionário**. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8572.pdf>>. Acesso em: 08/08/2011

A liberação sexual, o desejo de renovação, a fusão de vida pública e privada, a ânsia de viver o momento, a fruição da vida boêmia, a aposta na ação em detrimento da teoria, os padrões irregulares de trabalho e relativa pobreza, típicas da juventude de esquerda na época, são características que marcaram os movimentos sociais nos anos 1960 em todo o mundo.⁸²

O Brasil vivenciava o alvorecer da década de 1960, embalado pelos ventos do populismo⁸³ que tentava conjugar em uma mesma equação, o desenvolvimento industrial e econômico, a resolução de inúmeras mazelas nacionais em nível social, assim como permitir a participação das emergentes massas urbanas em suas lutas reivindicatórias, e ainda fortalecer as instâncias e instituições democráticas, ao mesmo tempo tão jovens e tão frágeis em nosso país.

Esse equacionamento tenso, tênue, entre diversos grupos sociais e suas respectivas demandas tornava-se cada vez mais problemático na medida em que cada parte da equação postulava maiores ganhos e espaços no conjunto social, sem contar as injunções políticas externas que se abatiam sobre o país, principalmente os interesses econômicos norte americanos e ao mesmo tempo a sua intervenção, na maioria das vezes não tanto sutil, financiando agências e grupos que defendessem suas políticas diversas dentro da ótica do combate a expansão do comunismo em suas mais variadas formas. Entretanto o crescimento dependente da economia nacional por alguns anos embaçou todas essas questões e, por outro lado, promoveu um sentimento renovado em grande parte da sociedade brasileira que vislumbrava a perspectiva que era chegada a hora do ingresso da nação em um novo patamar.

A modernidade capitalista-desenvolvida ao longo do século XX, com a crescente industrialização e urbanização, avanço do complexo industrial financeiro, expansão das classes médias, extensão do trabalho assalariado e da racionalidade capitalista também ao campo etc. - viria a consolidar-se com o desenvolvimento nos anos 1950 com o desenvolvimentismo e especialmente após o movimento de 1964, implementador da modernização conservadora, associada ao capitalismo internacional, com pesados investimentos de um Estado autoritário, sem contrapartida de direitos de cidadania aos trabalhadores. Uma parte da

⁸² Idem a nota anterior.

⁸³ O conceito de populismo é usado para designar um tipo particular de relação entre o Estado e as massas, caracterizada pela crescente incorporação das camadas populares ao processo político sob controle e direção do Estado, através do fortalecimento da identidade nacional. A adesão das massas ao populismo tende necessariamente a obscurecer a divisão real da sociedade em classes com interesses sociais conflitivos e a estabelecer a ideia de uma comunidade de interesses solidários. Assim, na verdade, o populismo constitui-se como uma fórmula política, cuja fonte referencial é o povo. Sua ação política se fundamenta nas camadas sociais menos favorecidas, especialmente no proletariado urbano. Este conceito preciso se encontra em Asensi, Felipe Dutra, disponível em: <http://www.duplipensar.net/artigos/2006-Q2/notas-sobre-o-populismo-no>, acesso em 08/08/2011.

intelectualidade brasileira, particularmente no meio artístico, viria a politizar-se criticamente nesse processo.⁸⁴

A urbanização acelerada em alguns centros nacionais permitiu lentamente o surgimento de uma indústria cultural de massas, que explorava novas relações culturais, desde o consumo de jornais, revistas de entretenimento, de rádio e da recém-implantada televisão, bem como afetariam a produção e a reprodução da música no Brasil, de outras formas de expressão artística no país, também repercutindo em menores áreas urbanas assim como também no campo.

É importante ressaltar que o processo de modernização e urbanização no Brasil, que remontava desde ao início do século XX, sempre fora resultado de uma plethora de contradições, num tortuoso caminho que dialogaria aos saltos com as práticas culturais que terminaram por designar o que comumente foi denominado de modernismo.

O modernismo, que no Brasil permitiu diversas expressões, oscilou entre ideários passadistas e futuristas, foi a base para as grandes manifestações da cultura brasileira na década de 1960, tendo uma relação não necessariamente direta com os mesmos, mas um diálogo determinante e que seria também perceptível notadamente na formulação da *Bossa Nova*, da *Canção de Protesto* e também na emergência do espaço que possibilitaria a *Tropicália*.

3.2 O SAMBA, A PRONTIDÃO E OUTRAS BOSSAS: No peito do desafinado também bate um coração⁸⁵

No final da década de 1950 transpirava-se euforia no Brasil; os altos índices de crescimento econômico, devido às inversões financeiras internacionais, colocavam a sociedade brasileira em prontidão, em relação ao sentido histórico que aquele tempo estava por demandar, a urbanização acelerada pela modulação capitalista, retirava o país de um estágio marcadamente agrário e exportador e lançava-o dentro da perspectiva de urbes

⁸⁴ RIDENTI, Marcelo. **Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). **O Brasil Republicano: O tempo de ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins de século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 135 - 165.

⁸⁵ O título remete-nos a canção de Noel Rosa “Coisas Nossas” que se encontra no início da estética do Samba e sua popularização no meio urbano na década de 1930, irradiado principalmente do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, busca-se evidenciar o processo de depuração e o refino formal, musical e literário deste mesmo Samba entre meados da década de 1950 e início dos anos 1960, que resultou na Bossa Nova, lembrada a partir de um de seus Standards *Desafinado* de Tom Jobim e Newton Mendonça. Para o estudo sobre a História do Samba, consultar: VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda./UFRJ, 2007. A respeito de a Bossa Nova ver o livro pioneiro de: NETO, Ramalho. **Historinha do Desafinado**. Rio de Janeiro: Vecchi, 1965.

gigantescas e tal qual um mosaico humano, formadas por diversas espacialidades culturais imbricadas como rizomas⁸⁶.

A urbanização de maneira correlata introduziu a tecnologia no cotidiano das cidades brasileiras e começou por alterar o relacionamento dos produtores e consumidores de cultura no país. A popularização do rádio e posteriormente o advento da televisão alavancaram ainda mais os produtos culturais; e uma nova esfera começou a ser gestada, a da indústria cultural⁸⁷. A *Bossa Nova* é um exemplo bem acabado dessa situação, na medida em que os avanços técnicos de registro sonoro facilitaram a sua estética, formatada em um canto sutil, de emissões vocais suaves e apuro sonoro do ouvinte e consumidor.

A *Bossa Nova*, que é um movimento artístico de caráter musical propriamente dito, prócer de outras manifestações na década de 1960 no Brasil, emergiu a partir de agosto de 1958, como uma manifestação da suposta modernização vivenciada pela nação. Caracterizada pelas suas harmonias dissonantes, pela sua sofisticação estilística, e suas letras que relatavam de forma concisa o cotidiano, a *Bossa Nova* demarcou na cultura brasileira uma nova vivência de produção e consumo culturais que de imediato atraiu a juventude universitária nacional e as classes médias, que por sua vez nela se viram refletidas, na significação de uma contemporaneidade há muito almejada no Brasil. Embora, diga-se de passagem, que muitas canções bossa novistas tornaram-se grandes sucessos populares em camadas mais humildes da sociedade brasileira igualmente, como por exemplo, a música “Chega de Saudade” de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

É significativo perceber que no tocante à *Bossa Nova*, não se pode determinar uma origem com precisão, e decorridos cinquenta anos da eclosão do movimento a imprecisão é ampliada e uma improvável genealogia é obliterada. Não que se faça necessária à própria *Bossa Nova* conhecer essa suposta origem, a cultura e suas manifestações na maioria das

⁸⁶ Segundo Gilles Deleuze, Rizoma é um sistema conceitual aberto, onde os conceitos são relacionados às circunstâncias e não mais as essências. O rizoma rompe com a ideia despótica da dicotomia, que pretende dar sentido a tudo pela mera oposição entre as coisas; o conceito de rizoma se dispõe a reconhecer as multiplicidades, os movimentos, os devires, O rizoma é feito de linhas: tanto linhas de continuidade quanto linhas-de-fuga como dimensão máxima, segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade metamorfoseia-se, mudando de natureza. O rizoma é o que já foi. O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. São os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol.1**. São Paulo: Editora 34, páginas 11-37,1995.

⁸⁷ Indústria cultural é um conceito elaborado pelos filósofos alemães Adorno e Horkheimer, onde ocorre a conversão da cultura em mercadoria. O conceito se relaciona ao uso das tecnologias comunicacionais por parte das classes economicamente detentoras do capital, para a disseminação de ideias adequadas à reprodução daquele. Adorno, Theodor e Horkheimer, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

vezes são produções rizomáticas⁸⁸, aonde elementos diversos vão se sobrepondo uns aos outros, gerando no fim novas espacialidades que podem ou não emergir com forças singularmente inauditas. Ainda nos primórdios do movimento o compositor Tom Jobim afirmava: “A bossa não tem dono. Todos nós somos parte de um movimento que vem de longe. Ela vinha se definindo se esboçando muito antes de ser batizada”.⁸⁹

Essa perspectiva é corroborada por outro participante do movimento, o cantor e compositor Carlos Lyra que em recente entrevista ao jornal *Folha de São Paulo* relata que a *Bossa Nova* não teria eclodido a partir de reuniões no apartamento da cantora Nara Leão, sendo incisivo em afirmar: “Isso é coisa inventada pelo Ronaldo Bôscoli. Se você pensar assim, perde toda a perspectiva de um momento cultural importante que na verdade surgiu na zona sul carioca”.⁹⁰

O que deve ser ressaltado, portanto, é a renovação de mentalidade que a *Bossa Nova* trouxe quando de sua emergência, denotando uma nova espacialidade, que afirmava a irrupção de uma igualmente nova forma de perceber o Brasil, além de uma mirada regionalista e/ou provinciana. O musicólogo e pesquisador Brasil Rocha Brito demonstra que:

Segundo o conceito da *Bossa Nova*, a revitalização dos característicos regionais de nosso populário se faz sem prejuízo da importação de procedimentos tomados a outras culturas musicais populares ou à música erudita. É necessário, apenas que da incorporação de recursos de outra procedência possa resultar uma integração, garantindo-se a individualidade das composições pela não diluição dos elementos regionais. [...] enseja a edificação de obras simultaneamente regionais e dotadas de universalidade.⁹¹

A *Bossa Nova* que teve um papel fundamental na formatação do espaço que propiciaria o fenômeno da *Tropicália*, não só por ser uma hibridização cultural, no caso uma estilização do samba, concatenada com elementos jazzísticos e de extração erudita, pode ser percebida como uma prática de rizoma. Segundo Canclini, a hibridez cultural tem um longo trajeto nas culturas latino-americanas, e se acelera com a presença da pós-modernidade como um elemento constante da contemporaneidade; Afirma que esse hibridismo se dá pela

⁸⁸ A nossa percepção de cultura, parte do princípio que aquela, como um rizoma é um sistema aberto e sempre mutável e poroso às mudanças. De mesma forma por não ser um sistema inerte, influencia e dialoga com outras instâncias da dinâmica do social.

⁸⁹ BRITTO, Jomard Muniz de. **Do Modernismo à Bossa Nova**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, página 121,1966.

⁹⁰ Depoimento de Carlos Lyra ao Jornalista Caio Jobim em “**Carlos Lyra contesta mitos da Bossa Nova em Livro**”. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u417126.shtml>>. Acesso em 09/08/2011.

⁹¹ BRITO, Brasil Rocha. **Bossa Nova** In: CAMPOS, Augusto. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, página 24,1986.

desterritorialização dos elementos culturais envolvidos, na medida em que as práticas artísticas são esvaídas de paradigmas consistentes, oriundos da modernidade. Por sua vez, “o pós-modernismo não é um estilo, mas a co-presença tumultuada de todos; o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais”.⁹²

Este hibridismo cultural justapondo formas díspares termina por elaborar produtos culturais que transitam entre as esferas do massivo, do erudito e do folclórico, sem pertencer a nenhum deles, gerando o que chama de gêneros impuros. O mesmo hibridismo seria facilitado pela expansão urbana e pela “descoleção”, ou seja, pela redistribuição dos sentidos na medida em que: “proliferam, além disso, os dispositivos de reprodução que não podemos definir como cultos ou populares. Neles se perdem as coleções, desestruturam-se as imagens e os contextos, as referências semânticas e históricas que amarravam seus sentidos.”⁹³

Além da perda dos lugares específicos dos objetos culturais que haviam sido anteriormente determinados pela experiência da modernidade. A perspectiva deleuziana, por sua vez, aponta um dado interessante que a Bossa Nova colocou em prática, e que foi posteriormente exacerbada pela Tropicália, que era estratificar e segmentarizar historicamente formas da canção popular, no caso da primeira as raízes do Samba e resignificá-las sob a luz de novos elementos externos, não buscando se ater a uma improvável genealogia do “Samba” e sim produzir um novo lócus da canção popular, ou seja, agenciar um novo território, onde os ritmos ganhassem um novo sentido sob forma de “ritornelos”⁹⁴. Neste sentido explicita Valter Krausche:

O que importa é que se reconheça o teor original da música brasileira inovada por João Gilberto, Antônio Carlos Jobim, Roberto Menescal, Vinicius de Moraes, Newton Mendonça e outros, entre músicos e letristas. E ela foi brasileira porque foi uma solução que levou em conta uma tradição dando-lhe maior expressividade, salientando-lhe, nesse sentido, significações que estavam obscurecidas pela pobreza do arsenal harmônico e o modo pelo qual este era relacionado com as outras partes da obra musical.⁹⁵

⁹² CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.p. 329.

⁹³ Ibidem, página 305.

⁹⁴ Ritornelo em termos estritamente musicais, se refere a uma passagem breve e recorrente de um padrão, repetido em uma peça musical. Para Deleuze e Guattari, em termos filosóficos e históricos, Ritornelo é “Todo o conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais”. Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. Acerca do Ritornelo. In: **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol.4**. São Paulo: Editora 34, 2000.p.132.

⁹⁵ KRAUSCHE, Valter. **Música Popular Brasileira, da cultura de roda à música de massa**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1984

Por outro lado, havia uma grande euforia na produção cultural autônoma e nacional que também levava em consideração a modernização que vivenciava o país, muito embora tal produção ficasse restrita a pequenos grupos, como era o caso das experimentações formais da Poesia Concreta ou da Poesia Práxis. Curioso seria lembrar que as estéticas desses movimentos literários, convergiam em pontos comuns com a *Bossa Nova* musical, no que tange a operarem em aspectos de objetividade estrutural, racionalidade e concisão lingüística, rítmica e harmônica. Neste momento teve início uma tendência na cultura brasileira, que se aprofundaria no decorrer da década de 1960, de entabular de forma rizomática, ligações e elos, construir lugares e platôs em constante agenciamento⁹⁶ com a cultura cosmopolita internacional. A respeito dessas afinidades o poeta concreto Augusto de Campos observa:

Nota-se em algumas letras do movimento *Bossa Nova*, a par da valorização musical dos vocábulos, uma busca no sentido da essencialização dos textos. Há mesmo letras que parecem não ter sido concebidas desligadamente da composição musical, mas que, ao contrário, cuidam de identificar-se com ela, num processo dialético semelhante àquele que os “poetas concretos” definiram como “isomorfismo” (conflito fundo-forma em busca de identificação).⁹⁷

Embora a *Bossa Nova* não tenha sido a primeira manifestação a retratar espacialidades brasileiras, notadamente urbanas no plano cultural, ela o fez em um momento em que a sociedade brasileira se percebia como portadora, participante e possível avatar da modernidade; todavia, os paradoxos nacionais eram por demais profundos e o *amor, o sorriso e a flor*⁹⁸ emulados pela *Bossa Nova* passaram a ser acusados de elitismo da zona sul carioca e alienação social e política. Nesta ordem de pensamento o pesquisador Jomar Muniz de Brito, em 1966, afirmava:

O que predominava na *Bossa Nova* era a meditação do “amor, do sorriso e da flor”, o mar sempre azul, o amor de um por outra. Tudo assim confinado. No entanto, alguém começou achando que, além da necessidade de cantar baixinho, em estilo novo, com palavras bem destacadas (embora a dicção não fosse a melhor possível); Além da capacidade de improvisar e cantar o simples bem brasileiromente, existia a

⁹⁶ Agenciamento pode ser compreendido como uma conexão, mas pode também ter o sentido de um acontecimento multidimensional. Um agenciamento liga, conecta, conjuga, compõe, combina, produz, fabrica, reveza, distribui e consome corpos e mentes, movimentos e pensamentos; “Dir-se-á portanto, numa primeira aproximação, que se está em presença de um agenciamento todas as vezes em que pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente.” Ver em DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Kafka, Por uma literatura menor**, Rio de Janeiro, Imago, 1977. p. 112.

⁹⁷ BRITO, Brasil Rocha. **Bossa Nova** In: Campos, Augusto. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva. 1986 p. 38.

⁹⁸ *Amor, sorriso e flor* que se tornou um dístico da Bossa Nova e foi utilizada a posteriori por seus detratores como símbolo de inconsequência e alienação, é um verso presente na 1ª estrofe da canção *Meditação* de Tom Jobim e Newton Mendonça, lançada em 1960, por João Gilberto, em um álbum homônimo.

realidade maior- em maiúscula –do Brasil. Nossa situação - momento (a partir de 1955) enfatizava o problema do desenvolvimento; fazia-se uma análise de nosso processo de industrialização; exigia-se, quer de mãos dadas com a burguesia industrial ou não, autonomia nacional, luta contra o imperialismo, planejamento setorial e global.⁹⁹

O jornalista e pesquisador Arthur da Távola remete esse discurso a uma segunda fase da *Bossa Nova* que acompanharia a ampliação da tensão política e social após o governo de Juscelino Kubitschek, na esfera da crise desencadeada pelo curto governo Jânio Quadros, perpetuada no governo João Goulart, até o desenlace na ruptura do estado democrático de direito com o golpe militar de 1964. Esta fase corresponde nas palavras do mesmo escritor à:

Apropriação do movimento da Bossa Nova pelo tipo de arte engajado iniciado no meio universitário e logo transportado para a indústria do disco e a disseminação de shows. A temática de corte social vem ombrear-se à lírica. [...] Esta etapa vai de 1962 a 1964 e acompanha a radicalização política vivida pelo país, tomando posição do lado que seria vencido em 1964 pela força das armas e a destruição da democracia.¹⁰⁰

A *Bossa Nova* não descartava a flor que autenticava a eterna primavera, mas no pulso esquerdo ritmado se fazia sentir o “bang-bang”¹⁰¹ e como dizia Guimarães Rosa, “Se Deus vier, que venha armado”¹⁰².

3.3 NÃO MUDO DE OPINIÃO: O Carcará Pega, Mata e Come Porque o Morro Não Tem Vez¹⁰³

A expansão capitalista mundial após a Segunda Grande Guerra em busca de novos mercados atingiu o Brasil com a política de abertura ao capital estrangeiro notadamente no Governo Dutra (1946-1951), e o país, que iniciara a década de 1950 economicamente superavitário, em poucos anos encontrava-se em situação inversa. No governo Vargas (1951-

⁹⁹ BRITTO, Jomard Muniz de. **Do Modernismo à Bossa Nova**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1966, p. 127.

¹⁰⁰ **Bossa Nova como expressão** In: TÁVOLA, Arthur da. **40 Anos da Bossa Nova**. Rio de Janeiro: Sextante, 1998, p.93.

¹⁰¹ Trocadilho feito com uma estrofe da canção Tropicália, de Caetano Veloso e o acirramento político das esquerdas, que em busca de reformas sociais, entrou em confronto com os setores nacionais conservadores, responsáveis pelo golpe militar de 1964 no Brasil.

¹⁰² ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 20. Ed., 2005.

¹⁰³ O título se refere ao show *Opinião* concebido por Paulo Pontes, Armando Costa e Oduvaldo Vianna Filho, Dirigido por Augusto Boal e teve sua estreia em 11 de dezembro de 1964, sendo considerado o 1º espetáculo concebido em resposta ao golpe militar de 31 de março de 1964, encenado no *Teatro de Arena* no Rio de Janeiro. *Carcára*, uma das músicas do espetáculo, de autoria de João do Vale tornou-se um hino da Canção de Protesto na voz da cantora Maria Bethânia; Canções sobre os morros e favelas cariocas foram usuais na ambiência da Canção de Protesto; o *Morro não tem vez* uma das mais expressivas é de autoria de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

1954) houve por partes de setores nacionalistas do governo uma tentativa de controlar em certa medida a influência do capital multinacional, que tinham o apoio das esquerdas, já ilegais no período, mas militantes entre o operariado, e os setores mais esclarecidos da classe média; que foram contestadas pelos grupos mais conservadores da sociedade brasileira, atrelados aos interesses estrangeiros. As contradições de um desenvolvimento industrial concentrado na região sudeste, aossado entre um modelo de desenvolvimento autônomo e nacional e um desenvolvimento dependente de modelos externos, agudizam as tensões sociais que terminam por interagir com a cultura e na virada da década de 1950 e início dos anos 1960, época do governo JK, percebe-se paulatinamente uma politização da ambiência cultural.

As contradições sociais, econômicas e políticas do país, todavia, permitiam o surgimento de uma prática cultural de orientação marxista que em certa medida desprezava as pesquisas musicais e estéticas da Bossa Nova, embora se beneficiasse destas notadamente pela redescoberta feita por aquele movimento, das formas tradicionais da canção no Brasil, como o frevo, a marcha e o próprio samba. A prática em questão foi a “política cultural” ligada aos *Centros Populares de Cultura*, ligados a experiências de educação e arte com camponeses em Pernambuco no período do governo Miguel Arraes, assim como a atuação da *União Nacional dos Estudantes (UNE)*, através da implantação dos *Centros Populares de Cultura (CPC)*; que no início da década de 1960 formulavam o paradigma da socialização do país, animados com o êxito imediato das experiências cubanas, pregando que a arte verdadeira seria aquela que fosse inteligível para o povo, que partisse de suas expressões verdadeiras e formalmente ligadas à cultura brasileira.

A questão a ser pensada é a que “povo” esses movimentos estavam a se referir, o que estes consideravam “verdadeiro” e ao mesmo tempo o que era culturalmente cancelado como nacional e brasileiro em sua perspectiva.

Esses setores formularam obras de grande valor, seja uma campanha educacional de alfabetização de agricultores pelo método *Paulo Freire* no sertão do Rio Grande do Norte no município de Angicos, ou a produção de filmes como *Cinco Vezes Favela* que seria um dos marcos da produção cinematográfica da época; todavia a visão que era subjacente aos mesmos era formalmente pobre, engajada politicamente, mas infelizmente não de forma dialética como pretendiam, mas num mecanicismo simplificador da realidade, que tipificava a sociedade na velha dicotomia, explorador e explorado e não se dava conta das nuances, rasuras, linhas de forças e por que não pensar em agenciamentos que os próprios grupos sociais urbanos e rurais desenvolviam em suas práticas cotidianas?.

A produção cultural da ortodoxia marxista encontrava terreno fértil entre a juventude universitária brasileira no começo da década de 1960, e a perspectiva era que em curto prazo, o Brasil seria uma nova nação e, politicamente, por que não conjecturar, de caráter socialista. Na ambiência universitária, a arte e a cultura seguiram de perto a ideologia cepecista, mas sua produção musical não somente foi influenciada pela visão do marxismo, mas também pelas formas mais excessivas do jazz, que destoava com o intimismo e a contenção bossanovistas. É interessante perceber que essa canção que começava a ser formatada e que receberia o epíteto de *Canção de Protesto* também se caracterizaria pela afirmação nacionalista da pujança cultural e geográfica do Brasil. A redenção de nossa condição periférica seria possível, segundo seus formuladores, a partir de nossa riqueza cultural e que seria uma estratégia para reverter o quadro de submissão cultural e alienação política do país. A respeito dessa relação entre produção cultural e uma determinada espacialidade, a *Canção de Protesto* reificaria as formas folclóricas ditas regionais, reprocessando-as para o público universitário de classe média e de mesma forma os tipos humanos como o “retirante”, o “favelado”, “o suburbano”, buscando uma improvável pureza cultural calcada numa suposta autêntica nacionalidade.

A *Canção de Protesto* veicula culturalmente a ideia de um espaço humano rigidamente delimitado, e que pode parecer imobilizado em si mesmo, um espaço fechado que não se comunica com outras espacialidades e que possui uma paisagem no mais das vezes intocada, uma noção de espaço curiosamente a-histórica. Um bom exemplo disso pode ser percebido na canção *Carcará* que afirma que o tal animal é um bicho lá do sertão, que se insere na paisagem árida do Nordeste, ou a música *O morro não tem vez* que tipifica de maneira contemplativa os morros e favelas cariocas.

Esta mesma expressão musical terminaria por ensejar o surgimento de um construto cultural denominado “MPB” que nos seus primórdios seria o espaço cultural da classe média de extração universitária, que politicamente se fundamentava na vertente populista e economicamente no seu correlato desenvolvimentismo, procurando ser em nível de canção popular uma síntese, nem sempre bem resolvido entre o legado da *Bossa Nova* e as expressões musicais nordestinas e cariocas.

A *Canção de Protesto* delimitando esse espaço cultural denominado *MPB* investiu naquele as forças, esperanças e utopias nacionais populistas ou o que tenha sobrado desse ideário, de uma forma muito intensa, notadamente a partir da emergência da Ditadura Militar, procurando não mais ser o espaço da “transformação” do social, mas o da “resistência” às forças que emergiam no cenário nacional. Da mesma forma, essa tipologia da canção no Brasil veiculava paradoxalmente, e principalmente após a ruptura do estado de direito com o

golpe militar de 1964, a consoladora¹⁰⁴ visão de um futuro melhor, que viria surgir no horizonte histórico da nação e que a tudo iria transformar. Curiosamente, a imobilidade do espaço histórico da canção se coadunava com a imobilidade crítica da realidade histórica do país.

Este espaço, agora denominado de *MPB* não era poroso às mudanças que surgiam, como a maciça entrada do fenômeno televisivo, ou a avassaladora penetração da música pop internacional, que gestava no âmbito local a sua versão doméstica que se intitulava de *Jovem Guarda*¹⁰⁵, um movimento que era fruto direto da nascente indústria cultural de massas e que atingia larga audiência entre as classes suburbanas, que paradoxalmente tinha o nome de uma expressão de cunho marxista-leninista.

O espaço cultural da *MPB* reduto da intelectualidade de extração universitária procurava demarcar com o fechamento das instâncias sociais e políticas convencionais, em si mesmo um ambiente de resistência e combate aos ditames conservadores que reapareceram com o advento da Ditadura Militar e seus projetos socioeconômicos em consonância aos interesses imediatos do capitalismo transnacional. Este embate no espaço cultural da *MPB* gerava espetáculos que emulavam em nível dos espectadores o ideário nacional populista pela ótica marxista, dentro de um esquematismo político rígido e estratificado, na maioria das vezes unilateral, repassando mensagens, palavras de ordem, reificando estereótipos espaciais geográficos e seus correlatos discursos culturais, mas em momento algum fazendo uma análise da complexidade da nação, de seus tipos humanos, de seus diversos, múltiplos espaços. A *Canção de Protesto* neste contexto se afirmava de maneira mais que veemente em espetáculos que misturavam música e teatro, e oficialmente o primeiro que foi realizado neste estilo, em princípios de 1965, foi o célebre *Opinião* de Oduvaldo Viana Filho, Ferreira Gullar, Paulo Pontes e Armando Costa, que em canções que se tornaram célebres no cancioneiro brasileiro contemporâneo reavivava e retransformava o ideário nacionalista e populista em um apanágio para a classe média, que impossibilitada de uma ação mais concreta contra o regime de exceção imposto pelas forças reacionárias, se confortava com a exortação de um messianismo consolador de caráter utópico e fadado ao imobilismo, que acriticamente não pensava o Brasil, seus espaços em contradição, seus caminhos e descaminhos e nem percebia

¹⁰⁴ Caetano Veloso de forma bem humorada, iria ironizar tal ideia na canção “Alegria, Alegria”, nos versos “eu tomo uma coca cola/ela pensa em casamento/E uma canção me consola/Eu vou...” .

¹⁰⁵ A frase em questão era “*O futuro pertence à Jovem Guarda, porque a velha está ultrapassada*”, de autoria de Vladimir Ilitch Lênin, líder maior da Revolução Russa de 1917, que sendo descontextualizada pelo publicitário Carlito Maia, tornou-se nome e referência no Brasil, de um movimento cultural de massas e um programa televisivo da TV Record de São Paulo entre 1965 e 1968.

a emergência de novas configurações espaciais e culturas que daí se produziam, como uma cultura urbana cada vez mais forte e articulada.

O paroxismo da “Canção de Protesto” era tamanho que levava a questão da forma artística a ser negligenciada em detrimento da mensagem que deveria ser divulgada para o grande público, e o importante era “marcar” uma opinião sobre a situação do país, mesmo que a crítica não fosse muito longe das salas de espetáculo, dos bares onde a classe média tramava revoluções siderais ou o apaziguamento das consciências medianas, e, no entanto afirmava que “mais que nunca era preciso cantar”¹⁰⁶.

3.4 QUEREM ACABAR COMIGO E A CANDINHA VAI FALAR: Que Tudo O Mais Vá Para O Inferno¹⁰⁷

A década de 1960 viu emergir no Brasil a televisão como novo meio midiático de comunicação e de entretenimento. Em princípio, a TV era não um apêndice do rádio, mas repetia em termos visuais o que o rádio propagava em termos de ondas sonoras, ou seja, novelas, programas de auditório, programas humorísticos; e gradativamente foi desenvolvendo uma linguagem própria. Da mesma forma no começo da era televisiva brasileira não existiam redes nacionais, mas somente emissoras nos grandes centros urbanos do país, como Rio de Janeiro e São Paulo, cujos programas eram retransmitidos em videoteipe dias mais tarde em outras cidades menores. Nesse contexto iria nascer aquele que seria o primeiro movimento musical, comportamental da cultura brasileira e que teria rizomáticas influências¹⁰⁸ na formulação da Tropicália, e este seria a Jovem Guarda.

Desde meados dos anos cinquenta o rock insinuava-se no Brasil, e foi gravado em algumas versões por cantores do cancionero tradicional com Nora Ney e Cauby Peixoto, mas somente nos princípios da década seguinte o rock no país foi se tornando um tipo de música e de comportamento que atraía principalmente os jovens de áreas suburbanas das metrópoles

¹⁰⁶ Verso da Canção “Marcha da Quarta Feira de Cinzas” de Vinicius de Moraes.

¹⁰⁷ “Querem acabar comigo”, “*mexericos da Candinha*”, e “*Que tudo mais, vá para o inferno*” foram grandes sucessos de Roberto Carlos, líder e maior intérprete da Jovem Guarda; A primeira foi uma resposta aos ataques vindos dos setores universitários ligados à Canção de Protesto, que acusavam sua música de alienada, entreguista, comercial e cópia do rock norte americano. A segunda remete-nos a uma coluna de fofocas escritas na revista “intervalo” que sempre tinha notícias a respeito de Roberto Carlos, e a terceira foi o maior sucesso da Jovem Guarda e a canção icônica do movimento.

¹⁰⁸ A conexão que se estabelece entre a Jovem Guarda e a Tropicália tem início com o alerta dado a Caetano Veloso por sua irmã, Maria Bethânia pra que prestasse atenção ao programa, devido a sua vitalidade musical e temática; Outra conexão se estabeleceria pelo desejo da Tropicália trabalhar temas da cultura de massas, da qual a Jovem Guarda era pioneira no Brasil, além do interesse dos tropicalistas no rock’n’roll inglês que fora abraçado aqui por aquela.

brasileiras e destes subúrbios saíram dois grandes ícones da *Jovem Guarda*, os cantores e compositores Roberto e Erasmo Carlos. Eles que em princípio enveredaram pela *Bossa Nova*, mas que foram rejeitados por puro preconceito da turma da zona sul carioca¹⁰⁹, já que não se enquadravam no perfil universitário intelectualizado. Ruy Castro narra em seu livro *Chega de Saudade, a história e as histórias da Bossa Nova* que:

Roberto Carlos, dezoito anos, bateu à porta da boate Plaza naquele mesmo ano de 1958 e descobriu um cantor que dava canjas com frequência: João Gilberto. Roberto levou um choque. Aquela voz e aquele violão, no canto mais escuro do fundo da boate, acompanhado por uma simples bateria, o deixaram febril e evaporaram Elvis de sua cabeça por um bom tempo. Quando aprendeu a fazer uma passável imitação de João Gilberto, compôs 'Brotinho sem Juízo' e candidatou-se a participar das canjas. Mas, justamente por parecer uma cópia meio aguada do original, não o deixavam sequer chegar perto do microfone. Nas *canjas* das quintas-feiras, no clube Leblon, a mesma coisa. Bem que tentava se enturmar, mas ninguém queria saber dele ou de 'Brotinho sem Juízo'. Em certo momento, Roberto Carlos ficou mesmo insistente, e o mínimo de que o chamavam era de chato. Numa dessas, na casa do empresário Lauro Boamorte, no Flamengo, Menescal levou-o a um canto: Olha, bicho, não dá pra você, você quer cantar igualzinho ao João Gilberto - e nós já temos o João Gilberto.

Sem espaço, portanto no âmbito da Bossa Nova, os participantes da *Jovem Guarda*, notadamente Roberto e Erasmo Carlos, deixaram de lado e por hora suas veleidades intelectuais¹¹⁰ e começaram versionando sucessos do rock internacional argentino, americano e italiano; o tipo mais comercial de música, considerada como lixo pela maioria dos críticos, mas rapidamente adquirindo a competência linguística, criando um rock com cor local e que foi de imediato aproveitado pela TV.

Esse aproveitamento se deu de maneira fortuita, pois o futebol que era transmitido nas tardes de domingo pela TV, foi proibido de ser veiculado pelas federações esportivas do Rio de Janeiro e São Paulo, e a TV Record precisava de um programa para preencher esse inesperado furo em sua grade televisiva¹¹¹. Como o rock era um produto que pela sua rápida acessibilidade temática e musical vinha num crescendo de popularidade, se configurou como a solução ideal para este problema que se apresentava.

A *Jovem Guarda* de forma rápida se tornou o primeiro fenômeno pop da cultura de massas no Brasil. Na esteira de sua explosão o movimento se configurou em uma usina sonora e poética da maior intensidade e de alta voltagem, com composições que tematizavam

¹⁰⁹ CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade, a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.282.

¹¹⁰ Segundo nos conta o historiador e musicólogo Paulo César de Araújo, a turma da Bossa Nova, considerava Roberto Carlos, como um “João Gilberto dos pobres”. Ver em: ARAÚJO, Paulo César. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Planeta, 2006, p. 76-77.

¹¹¹ Ver em <http://www.mpbnet.com.br/musicos/jovem_guarda/index.html>. Acesso em 16/08/2011.

o espaço urbano adolescente, carros, ruas onde se trafega pela contra mão em busca de lindas garotas, praias, onde se encontra a turma pra a festa de arromba, colunas de mexericos e fofocas de artistas da TV, cinemas onde paixões são rompidas, paradas de ônibus onde sob a marquise e a chuva fina se estabelece a paixão repentina. Todavia, a importância da *Jovem Guarda* é que ela criou um espaço cultural e comportamental jovem, algo até então inexistente no Brasil. O historiador Paulo César de Araújo relata:

Na época não era comum o uso de gírias na televisão. O recomendado era apresentar os programas usando uma linguagem mais formal, bem comportada. Roberto Carlos decidiu subverter essa regra no *Jovem Guarda*. “Queríamos apresentar o programa da maneira mais natural possível, do jeito que falávamos na rua”, justifica o cantor. [...] Com exceção de “é uma brasa, mora”, nenhuma dessas gírias foi criada por Roberto Carlos ou por alguma agência de publicidade. O cantor simplesmente adotava e divulgava o que ia ouvindo no seu cotidiano.¹¹²

E continuando nessa linha de pensamento, observa o historiador que além de divulgar novas formas de expressão e comunicação, com frases de efeito e muitas gírias, o programa/movimento também servia para denunciar o ambiente repressor que os jovens da época vivenciavam no seu cotidiano.

Um bom exemplo que sintetiza toda essa nova configuração espacial, de modas, gírias, quebra de barreiras e tabus pela juventude, espelhada na *Jovem Guarda* foi o lançamento da canção *Quero que vá tudo para o inferno*, e a repercussão foi tanta que assustou os moralistas de plantão de cunho mais reacionário, assim como a esquerda mais empedernida. Nas palavras de Caetano Veloso: “Quero que vá tudo para o inferno foi o fenômeno de massa mais intenso que eu vi na minha geração.”¹¹³

O curto circuito provocado pela *Jovem Guarda* nos ditos setores bem pensantes da cultura brasileira terminou forçando a redefinição do espaço que esta simbolicamente ocupava e representava. A *Jovem Guarda* era acusada de servir aos propósitos do imperialismo e da dominação americana, que era uma impostura formulada por empresários e executivos de gravadoras internacionais e em tempos de arbítrio e exceção ditatorial, um elemento de alienação que era usado apenas para manipular a população, e ao mesmo tempo impedir aquela de entender a realidade política e social do país. Sem sombra de dúvida era uma carga de violência ideológica e de sectarismo político que assolava o país e atingia a *Jovem Guarda*. A divisão das hostes era tamanha que houve “confronto” nos programas televisivos, onde a

¹¹² Araújo, Paulo César. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Planeta, 2006, página 137.

¹¹³ *Ibidem*, 2006, página 138.

ala dita “autêntica” da música brasileira conclamava a luta aberta contra a *Jovem Guarda*, ou seja, delimitar um espaço que fosse da verdadeira cultura brasileira e não permitir nenhuma ação que representasse algum tipo de abertura ou espaço para a cultura estrangeira anglo-americana.

O desespero dos nacionalistas, puristas, conservadores e outros ciosos da “pureza” da cultura nacional, chegava a tal paroxismo, que alguns intelectuais tradicionalistas pregavam que só deveria ser feita música no país com formas folclóricas autênticas como o samba, o frevo, a embolada, e que também se renegasse qualquer tipo de instrumental elétrico, pois a *Jovem Guarda* teve a ousadia de abrir espaço pra uma temática tida por muitos como informe e alienígena e de maneira sacrílega introduzir o que para muitos era o símbolo do imperialismo, a guitarra elétrica. O curioso é observar que a guitarra elétrica já havia sido nacionalizada, pois era utilizada desde a década de 1950, no carnaval de Salvador, no Trio elétrico baiano por *Dodô e Osmar* com a denominação de “*Pau Elétrico*”.

Esta atitude só revela uma posição defensiva, territorialista, esquecendo que ao longo dos séculos a cultura nacional foi construída sob a inflexão de diversas influências, locais ou externas, num constante devir, formando cadeias rizomáticas de inúmeros elementos culturais.

A postura defensiva contra a *Jovem Guarda* chegou a provocar situações, que na atualidade, seriam minimamente preconceituosas e já na época foram encaradas como fascistas. A passeata contra a guitarra elétrica e em defesa da pureza da música nacional, desencadeada por alguns artistas como Edu Lobo, Elis Regina e Geraldo Vandré saiu às ruas mirando atingir a *Jovem Guarda*, não sabendo os artistas envolvidos que por trás desta articulação, estava à cúpula da TV Record que apenas procurava alavancar o ibope dos seus programas televisivos como *O Fino da Bossa*, reduto dos autênticos da *MPB* e o próprio *Jovem Guarda*. Algumas testemunhas oculares como Nara Leão e Caetano Veloso repudiaram tamanha ação sectária, e segundo o historiador Paulo César de Araújo:

Caetano Veloso que acompanhou a passeata de uma janela do Hotel Danúbio, que ficava na mesma avenida. Ao seu lado, a cantora Nara Leão também acompanhava boquiaberta a passeata dos colegas. Nara, eu acho isso esquisito, comentou Caetano. Esquisito? Isso é um horror. Está parecendo uma passeata do Partido Integralista. Para Caetano, esse comentário de Nara lhe deu mais gás para se opor àquela atitude dos colegas. Eu não fui à passeata, não iria mesmo, mas não tinha uma formalização crítica tão nítida do que era aquilo. Hoje, é muito óbvio, mas na hora não tanto assim e Nara me ajudou a compreender o absurdo daquela posição.¹¹⁴

¹¹⁴ ARAÚJO, Paulo César. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Planeta, 2006, página 186.

Nesse sentido, a *Jovem Guarda* foi fundamental para a emergência do locus tropicalista na proporção em que contribuiu para relativizar a validade das dicotomias como aquelas entre alta e baixa cultura, folclore e indústria de massa; A *Jovem Guarda* demonstrou que os produtos massificados ou qualificados como da baixa qualidade intelectual tem potenciais elementos de beleza, modernidade e poder de comunicação, e que a discussão a respeito do objeto artístico uno era algo defasado.

Uno e múltiplo eram categorias que não davam conta da realidade cultural nacional naquele instante, na medida em que apenas reificava mais uma dicotomia¹¹⁵. A resposta seria pensar a cultura em multiplicidades, que na perspectiva deleuziana possibilita ir além dos maniqueísmos e a romper os lugares de enunciação, produção ou consumo de elementos culturais, levando-os a ligações rizomáticas de variadas formas e níveis, e conseqüentemente permitindo-os o estabelecimento de espaços provisórios em constante deslocamento territorial, o total embaralhamento de “fronteiras”, a formação de platôs, numa perspectiva anti genealógica.

A concepção de anti genealogia é uma ideia associada ao Rizoma. Como este último é derivativo e associativo e não tem um começo ou um fim, podemos pensar a cultura contemporânea brasileira através desta perspectiva, que não há um nascimento deste ou daquele elemento cultural, mas sua erupção pelo adensamento de várias emanações, provenientes do social, do econômico, do externo, do âmbito da própria cultura, etc. assim e desta forma, podemos segmentar estas emanações e vê-las em separado e de mesma forma em sua imbricação, gerando um todo que vai se relacionar com outros elementos, formando um contínuo cultural. A *Bossa Nova*, a *Jovem Guarda* e a *Tropicália* são resultados destas práticas e não só estabeleceram conexões entre si, como tenta evidenciar nossa argumentação, como legaram continuidades na senda musical brasileira, anos depois de seus momentos de maior intensidade.

¹¹⁵ Os conceitos de uno e múltiplo pertencem ao âmbito do racionalismo filosófico que pensa a realidade por dicotomias, oposições. Portanto aquilo que é considerado singular estaria em oposição a aquilo que é por natureza, diverso; desta forma busca-se criar uma teoria geral para compreender o que se concebe como real. Gilles Deleuze rejeita tal concepção, pois ela não daria conta dos diálogos e intercambiamentos das ideias, seres e objetos no mundo. Passando ao largo dessa dicotomia, prefere investir no conceito de multiplicidades; Uma multiplicidade é composta de dimensões que se englobam umas às outras, cada uma recapturando todas as outras em um outro grau, segundo uma lista aberta que pode ser acrescida de novas dimensões. “A multiplicidade não deve designar uma combinação de múltiplo e de um, mas, ao contrário, uma organização própria do múltiplo enquanto tal, que não tem necessidade alguma da unidade para formar um sistema.” DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 1998, página 236.

A insurgência de multiplicidades que de maneira exaustiva seriam usadas de forma hiperbólica na Tropicália, se confirmaria na época de sua maior virulência na obra inaugural do fenômeno, a instalação “PN2”, parte do penetrável Tropicália de Hélio Oiticica que grafava em grandes letras o dístico “A pureza é um mito”, reafirmando a anti genealogia da cultura brasileira e seu caráter híbrido de rizoma.

A *Jovem Guarda*, assim como a *Bossa Nova* estabeleceram radículas rizomáticas que se cruzaram e curiosamente em campos não totalmente opostos assim; os dois movimentos, apesar de serem acusados de miméticos em relação ao jazz e à pop music respectivamente, pelo tradicionalismo de alguns intelectuais marxistas ortodoxos, se irmanavam pela concisão lingüística, pela reflexão sobre as espacialidades urbanas nacionais em processo de construção e expansão, ou seja, em rizomas que determinavam em termos culturais novos platôs, pela hibridação de influências diversas, musicais e extras musicais e de mesma forma pela expressividade de uma sensibilidade social moderna.

Os caminhos que iriam configurar a Tropicália se esboçavam cada vez mais, o espaço tropicalista ia se delineando cada vez de forma mais intensa, a cultura brasileira na segunda metade da década de 1960 em constante processo de territorialização e desterritorialização¹¹⁶, confabulando com o político e o social, iria ser modificada por esse platô tropicalista e se estabeleceria em futuro próximo em uma nova dinâmica, todavia outras cadeias rizomáticas ainda necessitariam ser estabelecidas para tal processo ser efetuado em sua completude.

3.5 O CINEMA NOVO: A Terra entrou em transe no Sertão de Ipanema¹¹⁷

O outro lado convergente da *Canção de Protesto* foi em certa medida, nos seus primórdios o *Cinema Novo*, entretanto este avatar da cultura brasileira foi posteriormente o primeiro a reavaliar o projeto nacionalista e populista e seu posterior fracasso ao longo da

¹¹⁶ Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam que “território” é uma dimensão subjetiva do agenciamento. O conceito de território decerto implica o espaço, mas não consiste na delimitação objetiva de um lugar geográfico. O valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos. Desterritorialização seria deixar esses vínculos e de maneira nômade estabelecer outros, implicando assim no surgimento de um processo de territorialização alhures. Territorializar seria tornar expressivo o ato de uma cadência, de um ritmo ou qualificar os componentes de um meio. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 224-227.v.5.

¹¹⁷ O título quer nos fazer lembrar os filmes de Glauber Rocha, *Terra em Transe* de fundamental importância para a eclosão da Tropicália e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que em uma de suas canções emblemáticas da trilha sonora criada por Sérgio Ricardo, entoava o mote *O sertão vai virar mar* Este último, por sua vez, nos remete à saga de Canudos e o texto *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

década de sessenta em sua segunda metade, notadamente após a implantação do regime militar de exceção e a de sua tecnocracia socioeconômica.

Nos seus primórdios, o *Cinema Novo* se alinhava aos ditames marxistas dos *CPC da UNE* e pretendia fazer uma leitura realista influenciada pelos valores estéticos provenientes especialmente do movimento do *Neo Realismo Italiano*; o tom dos filmes era em sua grande maioria, entre 1960 e 1964, o que questionava a fome, a divisão social, e tinha como subtexto o espaço da revolução, da violência, da mobilização política e a orientação era dada em uma percepção otimista de esperança. Todavia, com raras exceções, muitos desses filmes padeciam de visões esquemáticas a respeito dos espaços sociais, culturais e políticos do Brasil e seu provável potencial crítico se esvanecia.

No início dos anos 60, o Cinema Novo expressou sua direta relação com o momento político em filmes onde falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema. Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial-terreno do colonizador, espaço da censura ideológica e estética-, o Cinema Novo foi à versão brasileira de uma política do autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “*estética da fome*”, na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas [...] filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira Dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964)-é o apogeu do Cinema Novo em sua proposta original. Filmes em diferentes estilos demonstram a feliz solução encontrada pelo “*cinema do autor*” para afirmar sua participação na luta política e ideológica em curso na sociedade. Dentro do esquema populista apoiado pelas esquerdas, a luta pelas reformas de base define o confronto com os conservadores e, não por acaso, nessas obras-primas citadas, é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução.¹¹⁸

Uma provável exceção seria a obra de Glauber Rocha que pelo seu olhar pessoal extremamente alegórico, de vertente barroca, fugia dessa visão unilateral e foi ao lado de Paulo César Sarraceni quem começou a questionar o esquematismo das esquerdas, que era em boa parte fruto das considerações do Partido Comunista Brasileiro; demonstrando a necessidade de se estabelecer um novo espaço cultural, não somente na cinematografia, que englobasse uma visão mais pluralista da sociedade brasileira. Nesse instante, Glauber Rocha começava a ver o Brasil não somente como um espaço unitário, um espaço estratificado, mas uma nação contraditória, buscando seu lugar no mundo, repleta de platôs e sem genealogia,

¹¹⁸ XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 51-62.

buscando de maneira rizomática entender a complexidade deste mesmo mundo em que se encontrava inserido.

A essa mudança de eixo não necessariamente temático, mas de abordagem, deve-se necessariamente a ruptura do estado democrático de direito pelo golpe militar de 1964. O trauma provocado pela ação da direita conservadora provocou múltiplas indagações; uma o porquê da falta de engajamento das massas, sua apatia na hora mais necessária, ou seja, a luta contra o reacionarismo político, outra, a ausência da burguesia nacional no reformismo em questão, preferindo uma modernização conservadora tutelada pelos militares e onde a questão social fosse obliterada, não impedindo os ganhos desta mesma burguesia.

Assim, o Cinema Novo passa a elaborar outras questões, e o espaço filmico tende a refletir as questões da indústria cultural de massas, ou tematizam de maneira frontal o golpe militar. A produção cinematográfica nesse período após 1964, notadamente no biênio de 1967 e 1968, se empenhou em discutir a ilusão que permeou muitos intelectuais, a respeito de uma improvável proximidade e aliança com as classes populares, e da mesma forma fez uma crítica acerba ao populismo anterior ao golpe, seu aspecto político e seu instrumental estético e pedagógico que se mostrou ineficaz no processo de conscientização das massas. É desenvolvida por parte dessa cinematografia uma análise dos intelectuais em sua representação da experiência política da derrota do pensamento de esquerda, ganhando corpo a questão do espaço urbano, percebendo um deslocamento para esta área, não mais a negando ou esquecendo-a como anteriormente, onde a inflexão histórica era dada em função do campo e dos espaços rurais e ao mesmo tempo surgindo uma reflexão a respeito das identidades urbanas e da mídia.

A expressão mais contundente dessas novas temáticas e/ou preocupações do Cinema Novo, foi a película realizada pelo cineasta baiano Glauber Rocha, lançada no Rio de Janeiro em 08 de maio de 1967, intitulada “*Terra em Transe*” e que de forma seminal difundiu inúmeras influências sobre o que viria a se constituir a Tropicália¹¹⁹.

Terra em Transe é antes de qualquer anamnese, a sintomatologia de um grande mal-estar, da perda das ilusões políticas, a ausência de um chão onde se pisar, a abertura de uma grande chaga, a dor mais profunda da nação Brasil.

O filme elabora uma visão grotesca e carnavalesca do espaço nacional, mas projeta nossas fantasmagorias também à América Latina, na medida em que no período de sua realização e posterior exibição, o continente assim como o nosso país estavam imersos em

¹¹⁹ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008, página 94.

regimes ditatoriais e policialescos. O Brasil é representado em um espaço alegórico, barroco, produto de choques, atrações, justaposições, espaço sem origem precisa; muito embora as primeiras imagens do filme remetam ao descobrimento do país pelos portugueses, uma improvável cena de origem e ao mesmo tempo o momento da nossa queda, a simbologia de um paraíso perdido. É em sua essência uma fratura hodierna do espaço nação, um platô instável onde as certezas se esboroam na areia da praia onde a cena se processa. A articulista Ivana Bentes assim se expressa:

Também o discurso sobre a paisagem tropical, nesse filme, oscila entre a grandeza luxuriante, “mar bravio que me envolve nesse doce continente”, “o milagre da minha pele morena-índia”, e as idéias recorrentes de Paulo Prado no livro *Retratos do Brasil*, idéias presentes no “vômito poético” de Paulo Martins que descreve uma “paisagem imutável”, “jardins de males tropicais”, “anemia” que contamina o povo, “uma passiva fraqueza típica dos indolentes”. Discurso da grandeza impossível do determinismo geográfico e da revolta: “Até quando suportaremos?”. Se podemos falar de tropicalismo em *Terra em Transe*, trata-se de um tropicalismo trágico e dilacerado, um carnaval desesperado.¹²⁰

Em *Terra em Transe*, a natureza, o espaço físico e geográfico se confunde com a cultura, o espaço fabricado, platô de rizomas, a carnavalização dos espaços e da própria história se fundem numa heurística tropicalista barroca, onde todos os efeitos diversos e contrastantes das multiplicidades se fazem presentes. Locações exuberantes e minimalistas, figurinos neutros e fantasias, espaços naturais e construídos, retóricos, saturados, rarefeitos; cenas onde os espaços são atravessados pelos discursos históricos, hesitantes ou tendentes ao silêncio. No espaço fílmico, a alegoria do país se fundamenta numa polifonia, que nos lança a uma dilacerada vertigem.

Ao espelhar as fraturas do espaço nacional, as certezas históricas que as fundamentavam, *Terra em Transe* abriu caminho para a instauração definitiva da Tropicália. Caetano Veloso assim assinalou:

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento, o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-67. Meu coração disparou na cena de abertura, quando ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de *Barravento*-o primeiro longa-metragem de Glauber-, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar. [...] Essa hecatombe, eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as consequências.

¹²⁰ BENTES, Ivana. **Multitropicalismo, Cine-sensação e Dispositivos Teóricos**. In: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália, Uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 104.

Nada do que veio a se chamar de “tropicalismo”, teria tido lugar sem esse momento traumático.¹²¹

Caetano Veloso, segundo depoimento do próprio Glauber Rocha teria visto o filme *Terra em Transe* pelo menos umas seis vezes, e continuando a sua argumentação afirmou também que o compositor baiano havia sido sensibilizado pela encenação da peça de Oswald de Andrade, *O Rei da Vela*. Todas essas cadências resultariam como impulsos para a formulação da canção *Tropicália* que, da mesma forma, que havia estabelecido agenciamentos com o cinema e o teatro, também os formulava em direção às artes plásticas, especificamente a obra de Hélio Oiticica, *Penetrável Tropicália PN2*. Nas palavras do próprio Glauber: “O tropicalismo nos liberta das manias européias e nos lança no pânico carnavalesco do nosso Brasil, onde a bossa convive com a palhoça. Somente da consciência em chagas nascerá alguma coisa”.¹²²

Coincidentemente as palavras de Glauber Rocha soaram proféticas e em meados de 1967 as chagas abertas na sociedade brasileira permitiriam aflorar a *Alegria, Alegria da Tropicália*.

3.6 O PLANO PILOTO DO REI DA VELA EM PANAMÉRICA¹²³

A Tropicália, enquanto espaço de indagações culturais, sociais, econômicas e políticas do Brasil, ao contrário de fenômenos culturais anteriores, não somente tratou seus predecessores, como afirmou Caetano Veloso, com “amor e humor”, mas os absorveu, replicou, aspergiu, e estabeleceu cadeias de multiplicidades em constante recombinação, e agindo desta forma colocou em patamares diversos a literatura e o teatro, mas especificamente a *Poesia Concreta*, a prosa urbana de *Jorge Mautner* e *José Agripino de Paula*, e as experiências de José Celso Martinez Correia no *Teatro Oficina*.

As experiências da Poesia Concreta anteciparam a Tropicália em aproximadamente uma década e os concretistas observaram que o diálogo dos tropicalistas com a indústria

¹²¹ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 94-100.

¹²² Depoimento de Glauber Rocha à Revista *Manchete* em 1968, citado por: BENTES, Ivana. **Multitropicalismo, Cine-sensação e Dispositivos Teóricos**. In BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália, Uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.101.

¹²³ O título é uma mistura de três importantes momentos da literatura contemporânea brasileira, *O plano piloto da Poesia Concreta*, manifesto escrito por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, a peça teatral *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, encenada pelo *Teatro Oficina*, e o romance *Panamérica* de José Agripino de Paula, obras e autores que dialogaram de forma inequívoca com a Tropicália. Ver em CAMPOS, Augusto e Haroldo de, PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta, Textos críticos e manifestos (1950-1960)**. São Paulo: Brasiliense, 1987. ANDRADE, Oswald. **O Rei da Vela**. São Paulo: Abril, 1975. PAULA, José Agripino. **Panamérica**. São Paulo: Papagaio, 2001.

cultural, com a mídia televisiva, com o experimentalismo da linguagem e dos sons eram práticas preconizadas ou tentadas pelo concretismo. Os tropicalistas a partir de suas intrínsecas necessidades no processo de criação colocaram tais questões em pauta e de forma intuitiva em proximidade da Poesia Concreta, o que foi assinalado em diversos artigos jornalísticos e posteriores depoimentos que terminaram por compor ainda em 1968 o livro *Balanço da Bossa e Outras Bossas* da safra do concretista Augusto de Campos.

O caos urbano e a mitologia pop que também seria presentificada nas formulações tropicalistas são dialógicas às experiências literárias de *Deus da chuva e da morte e Panamérica*, respectivamente de *Jorge Mautner* e *José Agripino de Paula*. A linguagem sintética, feita de signos caóticos e personagens obscuros e de identidades fragmentadas marcam o ritmo dessas duas obras singulares que ecoariam nas formulações tropicalistas, como as pinturas de *Cláudio Tozzi* que tematizavam a violência ou os quadros de *Rubens Gerchman* que enfatizam:

Rostos indefinidos que se comprimem se espremem e se anulam uns aos outros, nas ruas, nas praias, nos trens, nos estádios: uma multidão anônima, esperançosa e sonhadora, facilmente iludível pelos “carnês premiados” e outras promessas de felicidade jamais concretizadas. Suas pinturas e relevos de então retratam os tipos pobres dos subúrbios, os marginais e bandidos, como “Cara de Cavalo”, os “desaparecidos”, as professorinhas, os torcedores de futebol, os operários para quem “não há vagas”, e os passageiros enlatados em ônibus, todos representados com deliberado “mau gosto”, num estilo *kitsch* e “cafajeste”, não raro acompanhado de palavras ou sentenças, do tipo “Assegure seu Futuro” ou “Vai Comer e Morar um Ano de Graça com Toda a Família”, que reiteram as imagens e conceitos figurados nas obras.¹²⁴

O que se percebe é uma urgência na observação de uma nova dinâmica presente em uma modernização avassaladora, que instaura o espaço urbano com todas as suas texturas, asperezas, ambiguidades, mas também possibilidades de mudança. Esses sentimentos de pertencimento a uma nova sensibilidade, mas ao mesmo tempo a observação de uma inadequação em perspectiva a um corpo social que se mantinha atado a arcaísmos socioculturais marcaria a experiência teatral do *Grupo Oficina*.

A trajetória desse grupo em meados da década de 1960, muito se confundiria com a atuação cultural de seus integrantes como Etty Fraser, Renato Borghi e José Celso Martinez Correia, mas o ponto de inflexão que os conduziria à Tropicália foi a encenação da peça *O Rei*

¹²⁴ Texto sem autoria indicativa encontrado no site da revista “Vivercidades” por ocasião da morte do pintor *Rubens Gerchman* no ano de 2008. Disponível em: <http://www.vivercidades.org.br/publique_222/web/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=1328&s>. Acesso em 20/08/2011.

da Vela, de autoria de Oswald de Andrade, que no seu percurso literário estabeleceu a concepção cultural da *Antropofagia*, elemento que o tropicalismo iria absorver para se lançar em teias rizomáticas no espaço da cultura brasileira contemporânea. O espetáculo era uma devastadora crítica às elites dominantes nacionais a partir de um deboche implacável. O crítico teatral *Jefferson Del Rios* aponta que:

A fusão teatro de revista, melodrama e ópera foi um achado divertido e provocador. Arrastou o público, causou protestos de conservadores. Um espectador levantou-se e, aos gritos, pediu a prisão de Oswald de Andrade, falecido treze anos antes (1954). A polícia apreendeu o cilindro de madeira compensada sugerindo o pênis do enorme boneco usado em cena.¹²⁵

Ao contrário do Teatro de Arena cujos artistas de classe média procuravam interpretar a realidade do povo, numa visão marxista, o Teatro Oficina sabia de sua origem e se propunha a romper com ela, negando, portanto a cultura burguesa. Desta forma a encenação foi uma das muitas revoluções para a eclosão da *Tropicália*. Segundo o crítico *Edélcio Mostaço*:

Retomar as melhores constituintes do espírito de 22 foi a capital tarefa do Oficina para as novas gerações, com sua encenação desabusada de Oswald de Andrade. Discurso insurrecional, *O Rei da Vela* não deixaria mais o mesmo teatro brasileiro na consciência das novas gerações. Se a montagem, dedicada ao Glauber de *Terra em Transe*, capitalizou uma série de inquietações geracionais que andavam pelo ar, representou por tudo e para todos o nascimento do tropicalismo. Caetano Veloso confessou ter escrito *Tropicália* sob a influência da montagem, bem como inúmeros outros criadores culturais passaram a referenciar-se em antes e depois de *O Rei da Vela*.¹²⁶

Todos os elementos quedavam no mesmo cenário e a manhã tropicalista tinha início, era chegada a hora da *Geleia Geral Brasileira*.

3.7 UMA CRIANÇA SORRIDENTE FEIA E MORTA ESTENDE A MÃO: Tropicália ou Panis et Circenses¹²⁷

Estabelecer as linhas de agenciamento que conduzem à eclosão da *Tropicália*, é evidenciar as multiplicidades que emergiram na segunda metade da década de 1960, rizomas

¹²⁵ DEL RIOS, Jefferson. **Bananas ao vento: duas décadas de cultura e política em São Paulo**. SENAC, 2006, p.74.

¹²⁶ MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da cultura de esquerda**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 103.

¹²⁷ O título se referencia nos versos de Caetano Veloso na canção *Tropicália*, presente, em seu segundo álbum, em 1968, que também é nome do disco manifesto da trupe tropicalista do mesmo ano e homônima à obra plástica de Hélio Oiticica.

em constante deslocamento, elementos em sobreposição, exposição, justaposição, linhas de fuga. Estilhaços em recombinação constante, se espalhando como radículas e projetando espaços sempre novos e mutáveis, porque provisórios, porquanto também nômades.

O ano de 1967 já havia principiado com duas grandes obras cênicas, respectivamente *Terra em Transe* e *O rei da vela*, e a obra de Hélio Oiticica, o penetrável *Tropicália*, onde ao se entrar, lia-se o dístico “*A pureza é um mito*”, evidenciando a perspectiva híbrida que o espaço tropicalista iria fundamentar na cultura brasileira, encontrava-se exposta na exposição “*Nova Objetividade Brasileira*”; todavia o que a maioria, o grande público viria a chamar de *Tropicália* iria ser projetado no segundo semestre do mesmo ano, exatamente no mês de outubro, com as ruidosas apresentações, em arranjos eletrificados, da marcha *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, e da cantiga de capoeira *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, no *III Festival de MPB* da TV Record.

Essa erupção resultava de todas as questões já postuladas anteriormente pelo nosso trabalho, mas foi catalisada a partir de uma viagem em fevereiro, onde Gilberto Gil passa uma temporada de dois meses em Recife e arredores, conhecendo tanto a vanguarda local quanto a tradição – como a banda de pífanos de Caruaru. O compositor trouxe da viagem influências diretas para suas idéias tropicalistas. Além disto, outro elemento compósito do processo foi o lançamento da obra dos *Beatles* O álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, na Inglaterra em julho, demolindo dicotomias entre cultura erudita e popular, além da questão do alcance da obra direcionada para as massas. A este respeito Caetano Veloso comenta em seu livro de memórias “*Verdade Tropical*”:

O fato é que ele chegou no Rio querendo mudar tudo, repensar tudo[...]Ele falava da violência da miséria e da força da inventividade artística: era a dupla lição de Pernambuco, da qual ele queria extrair um roteiro de conduta para nós.[...] Dizia-se apaixonado por uma gravação dos Beatles chamada “*Strawberry Fields Forever*”, que, a seu ver sugeria o que devíamos estar fazendo e parecia-se com a “*Pipoca moderna*” da Banda de Pífanos. [...] Ele dizia que nós não podíamos seguir na defensiva nem ignorar o caráter de indústria de negócio em que nos tínhamos metido. Não podíamos ignorar suas características da cultura de massas cujo mecanismo só poderíamos entender se o penetrássemos.¹²⁸

O impacto das duas canções foi deveras profundo no solo conflituoso da música brasileira, e da própria cultura nacional; até então, o espaço da cultura que se afirmava como nacional era não somente assegurado, como resguardado de forma intransigente, onde nada estrangeiro, alienígena, ou informe poderia transpor as fronteiras estabelecidas. O que não

¹²⁸ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo Companhia das Letras, 2008, p.125.

percebiam os pretensos guardiões da cultura, é que a cultura só vive se ela se encontra em constante deslocamento, em contínuo processo de territorialização¹²⁹ como pontuava Gilles Deleuze em sua obra “*Mil platôs*”. Querer “salvar as glórias nacionais” como cantava Caetano Veloso em sua canção “*A voz do morto*” no ano seguinte, 1968, era apenas um processo de mumificação e estratificação de fronteiras, e que em definitivo não interessava à Tropicália. É inerente, portanto a cultura estabelecer-se como espaço a partir da noção de rizoma, que por sua vez se codifica enquanto platô, mas nunca de forma permanente. A respeito dessa prática presente na Tropicália, a psicanalista e curadora de arte *Suely Rolnik* no livro “*Fazendo Rizoma*” afirma que:

Movimentos da década de 1960/70[...] já traziam uma reativação de certa tradição cultural do país que se convencionou chamar de “Antropofagia”. São algumas características dessa tradição: a ausência de uma identificação absoluta e estável com qualquer repertório e a inexistência de uma obediência cega a regras estabelecidas, gerando uma plasticidade de contornos de subjetividade (no lugar de identidades); uma abertura para incorporar novos universos, acompanhada de uma liberdade de hibridação (no lugar de atribuir valor de verdade a qualquer repertório); uma agilidade de experimentação e de improvisação para criar territórios e suas respectivas cartografias (no lugar de territórios fixos marcados por linguagens estáveis e pré-determinadas)-e tudo isso levado com alegria, ginga e descontração. [...] A subjetividade flexível tornou-se assim o novo modelo, próprio daquilo que se chamou de “Contracultura”. É nesse processo que, no Brasil, o ideário antropofágico foi reativado, o que aparece mais explicitamente em movimentos culturais como o tropicalismo, tomado em seu sentido mais amplo.¹³⁰

O que a filósofa *Suely Rolnik* intitula de uma certa tradição que se convencionou chamar de *Antropofagia*, em verdade foi um ideário elaborado por Oswald de Andrade, em 1928, seis anos após a eclosão da *Semana de Arte Moderna*, tendo uma ligação direta com o fenômeno tropicalista; Sendo ao mesmo tempo uma filosofia original do Brasil, e uma teoria estética sobre a cultura nacional, parte do conceito de ritual religioso dos indígenas brasileiros que devoravam seus inimigos, crendo absorver deles suas qualidades. Oswald de Andrade tomou essa ritualística sacralizadora dos nativos em um elemento de dessacralização da cultura e da história do país, operando não um mero ato de destruição, mas de resiliência: deglutir as velhas culturas e dela fazer algo novo. Nas suas palavras, Oswald de Andrade afirmou “A formação de uma arte nacional, que há de extrair, sem dúvida, da obra dos

¹²⁹ Na perspectiva deleuziana, territorialização é o resultado de um agenciamento a partir da ação dos corpos, ou seja, dos indivíduos de seus desejos de ocuparem, ou criarem e darem significado a uma espacialidade. Simplificadamente podemos afirmar que a desterritorialização é o movimento pelo qual se abandona o território, “é a operação da linha de fuga” e a territorialização é o movimento de construção do território. Ver em DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997, p. 224.v.5.

¹³⁰ ROLNIK, Suely. **Geopolítica da Cafetinagem**. In: FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (Org.). **Fazendo Rizoma: pensamentos contemporâneos**. São Paulo: Hedra, 2008, p. 37-40.

antepassados, mas que contemplasse as conquistas do século XX, como o triunfo do telefone, do avião e do automóvel. Há, aliás, toda uma correspondência viva e direta entre as artes de hoje e o nosso tempo tão diverso dos tempos idos”¹³¹

A *Antropofagia* adotada pelos tropicalistas como régua e compasso redimensionaria pelo choque a questão da identidade brasileira, daí sua necessidade imperativa até de inquirir pelo absurdo, pelo nonsense, pelo blague toda nossa herança cultural, social e política. A Tropicália em sua relação com a concepção antropofágica adotaria a mesma postura, concebendo o país como um grande mosaico de fragmentos onde natureza e cultura se imbricam com o intuito de se projetar ao mesmo tempo uma cultura autóctone e contemporânea. Bina Friedman Maltz afirma:

Se a Antropofagia de Oswald quis conciliar o contraste de culturas-conciliação explícito no terceiro termo da equação dialética formulada em A crise da filosofia messiânica, que tratava de reintegrar a vida primitiva na civilização, os valores matriarcais na era da máquina, e a antropofagia tropicalista não buscou superá-lo mas interpretá-lo à luz da contradição histórico-cultural, na raiz do encontro do Brasil arcaico com o moderno, ambas, no entanto, convergem na percepção de um país de cultura híbrida e sincrética e no experimentalismo de técnicas de expressão poética¹³²

Embora nosso trabalho não perceba a Tropicália como movimento unificado, mas uma pletora de manifestações culturais espacializadas entre o final da década de 1960 e início dos anos 1970, é salutar observar as ponderações sobre modelos culturais subjetivos flexíveis, instáveis, que esgarçam fronteiras e propõem bricolagens, hibridações, recortes, adensamentos e, se usamos uma linguagem mais contemporânea, a utilização da técnica do “Sampler”, que consiste na citação de “inúmeros” discursos no interior de uma obra artística como um todo, alterando logicamente seu sentido, permitindo na verdade uma miríade de sentidos naquela. Nesta perspectiva Caetano Veloso, numa concepção muito semelhante ao do artista plástico americano *Andy Warhol*, que dizia que *pop art* era simplesmente gostar das coisas, afirmou: “Ter uma atitude tropicalista é transitar em repertórios diferentes e, na medida do possível borrar as fronteiras entre eles”¹³³.

A polêmica provocada pela Tropicália foi intensa e de imediato as críticas à direita e à esquerda se fizeram sentir, todavia alguns artigos do poeta concreto Augusto de Campos,

¹³¹ ANDRADE, Oswald. **Os Dentes do Dragão: Entrevistas**. São Paulo: Globo, 1990 p. 36 -38.

¹³² MALTZ, Bina Friedman. **Antropofagia: Rito, metáfora e Pau-Brasil**. In: MALTZ, Bina Friedman, TEIXEIRA, Jerônimo e FERREIRA, Sérgio Luís Peixoto. **Antropofagia e Tropicalismo**. Porto Alegre/RS: Editora Universidade/UFRGS, 1993, p. 36 e 37.

¹³³ Depoimento encontrado na comunidade “eu odeio funk e pagode”. Disponível em: <<http://www.orkut.com/CommMsgs?tid=5271892130586075810&cmm=24380357&hl=pt-BR>>. Acesso em 22/08/2011.

como *O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil*, publicado em 19/11/1967 no jornal paulista *Correio da manhã* e *A explosão de Alegria, Alegria e Viva a Bahia-ia-ia*, respectivamente no *Estado de São Paulo* em 25/11/1967 e 23/03/1968, demonstraram de forma elucidativa que a atuação dos tropicalistas não era mero arrivismo como afirmavam alguns e que a *Tropicália* era de uma lucidez implacável, comprovando que seus participantes tinham a mais alta consciência artística a respeito de sua arte, das relações que essa mesma arte estabelecia nos mais diversos níveis socioeconômicos e políticos, assim como da realidade da nação brasileira.

O ano de 1968, que segundo o jornalista Zuenir Ventura jamais terminou, devido aos ecos que ainda ressoam na história contemporânea do Brasil, havia iniciado sob a chancela da *Tropicália* com um inusitado artigo do jornalista, crítico e compositor Nelson Motta, no jornal *Última Hora* em 05/02/1968 intitulado *A cruzada tropicalista* onde em tom de blague e provocação elencava uma moda, comportamento e filosofia tropicalistas. O escriba carioca revelava um lado insuspeitado da *Tropicália*, a aceitação da cultura de massas, daquilo que era considerado de mau gosto, abjeto, menor, ou seja, os bens desprezados produzidos pela indústria cultural e também a própria maneira como estes mesmos bens são comercializados por aquela. O antropólogo Hermano Vianna escrevendo sobre o lado político desta ação tropicalista relata:

Talvez seja a melhor metáfora para a ação tropicalista: o destampar incessante de garrafas, para deixar todos os gênios, bons e maus, à mostra, bem visíveis. [...] os tropicalistas seguiram muito à risca o lema de Hölderlin: “Mas onde há o perigo, ali cresce também o que salva”. E assim passaram a usar na sua arte aquilo que antes tinha lhes causado horror.¹³⁴

Caetano Veloso, na mesma linha de pensamento, diria anos mais tarde em seu texto “*Verdade Tropical*”:

Nós, tropicalistas, tínhamos, em nosso afã de pôr as entranhas do Brasil para fora, efetuado uma descida aos infernos. [...] Imagine-se com que força eu não tive que pensar contra mim mesmo para chegar a ouvir Roberto Carlos e Beatles e Rolling Stones [...] com amor. [...] As assombrações, o reconhecimento do horrível tendem a engrandecer a arte, porque é da natureza da arte estar sozinha em seu poder de redimir. Assim, digam o que disserem, nós, os tropicalistas, éramos pessimistas, ou pelo menos namoramos o mais sombrio pessimismo. [...] Zé Celso costumava falar no caráter masoquista da estética tropicalista com sua reprodução paródica do olhar estrangeiro sobre o Brasil e sua eleição de tudo o que nos parecesse a princípio

¹³⁴ VIANNA, Hermano. Políticas da *Tropicália*. In: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália, Uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.136.

insuportável.[...] Afinal, o que me chamou a atenção no filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha, senão a ostentação barroquizante de nossas falências, de nossas torpezas e de nossos ridículos ? ¹³⁵

Observar o espaço global e agir no espaço local eis aí uma senha tropicalista, que pode ser convertida ao inverso e que permite a exacerbação de citações literárias, de discursos históricos, assim como também o esboroar de fronteiras entre quaisquer objetos culturais. No tropicalismo as formulações culturais dobram e desdobram como volutas barrocas e não são balizadas por nenhuma delimitação. Filme-canção, canção-pintura, escultura-dança e música, a obra é um objeto não identificado ou um não objeto, um elemento pra ser consumido e refeito de forma caleidoscópica no processo de interação entre criador e consumidor.

A obra tropicalista, desta forma, é por essência cosmopolita e contraria o nacionalismo cultural que alia forma e conteúdo a um espaço de origem. Toda mistura é possível, todo texto é perpetrado em infinitas linhas de fugas, bifurcações e alegorias, rock balada se confunde com o mundo do consumo jovem, dialogando com o progresso industrial conservador num país de elite e mentalidades arcaicas, ao lado da crítica a família burguesa em volta da mesa, que janta ao som do *Danúbio Azul*, enquanto passeatas dinamitam as avenidas como cordilheiras de montanhas.

A *Tropicália* nega a noção de cultura como um registro fiel de uma nação, região, ou lugar cidadão. Desta maneira, permite perceber a obra de várias miradas, de inúmeras perspectivas, o que torna a obra tropicalista numa acepção filosófica um acontecimento em si mesmo, num alinhamento com seus elementos barrocos.

O Tropicalismo, por ser uma prática artística de fronteira e postular simulacros como forma de indagação histórica e literária sobre o devir do real, no presente ou passado, apresenta um paradigma indiciário¹³⁶ a serviço da diferença, da heteronomia e desta maneira

¹³⁵ Veloso, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008, página 250-251.

¹³⁶ O paradigma indiciário se traduz em "um saber de tipo venatório", caracterizado pela capacidade de, a partir de dados aparentemente irrelevantes, descrever uma realidade complexa que não seria cientificamente experimentável. Ginzburg compara os fios que compõem uma pesquisa desenvolvida sob o paradigma indiciário aos fios de um tapete. Colocados os conceitos básicos e definido o campo onde se realiza a investigação, enfim, reunidos os indícios ou pistas do objeto de estudo, a visão do observador verá tomar forma uma "trama densa e homogênea" que será tecida no tear do quadro de referência teórico. A coerência do padrão desenhado pela visão do observador é verificável "percorrendo-se o tapete com os olhos em várias direções". O tapete é o paradigma que, a cada vez que é usado e conforme o contexto denomina-se venatório, divinatório, indiciário ou semiótico. GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 152-170.

pode propor uma história como uma reconstrução de jogos de máscaras, ou seja, o passado é percebido como um coro de muitas vozes, através da localização da multiplicidade de registros e que promove a abertura para as alteridades a fim de decompor uma ordem e compor uma desordem. Nesse sentido, o tropicalismo é subversivo por emular o efeito, e não a ideia, e pode mostrar as fissuras que os discursos e ideologias litero-históricas podem ter, desnudar o escondido, o recalcado. Emular o efeito significa obter um resultado além do esperado, do normatizado, usar a forma de maneira subversiva e dar a ela um novo conteúdo, em outras palavras criar um simulacro daquilo que se parodia, satiriza ou ironiza e não tomar a ideia original e fazer uma mera cópia da realidade ou do objeto. É deformar a ideia ou o objeto, ou ambos, obliterar a aparência e criar uma nova essência ou manter a velha forma e lhe dar uma nova carga imagética que lhe possibilite suscitar novos horizontes.

A linguagem tropicalista em sua escrita é sempre um duplo: comentário, palimpsesto, textura, artifício, enxerto, instaura um espaço de espelhos, que sugere e contradiz e simula. *Volutas sobre volutas, labirintos de labirintos*¹³⁷, jogados ao vento. Assim, reunião divergente, intercâmbio, deslizamentos retóricos, confusão e troca são categorias que linguisticamente a *Tropicália* irá possuir. A semiótica, nesse contexto, aparece como a análise da falta, pois o sentido para o tropicalista não está escondido como algo enterrado, mas oculto na simulação das entrelinhas do discurso e contraditoriamente, porque a *Tropicália* é o grande paradoxo sobre o Brasil, negar as identidades fixadas e canonizadas pelo tempo na história, para encontrar ao fim uma identidade que seja sempre mutante e intercambiável.

A saga da *Tropicália* teve continuidade durante todo o ano de 1968, e a estratégia do grupo tropicalista como definiria o poeta Torquato Neto era a de:

Ocupar espaço num limite de “tradução”, quer dizer tomar o lugar. Não tem nada a ver com a subterrânea (num sentido literal), e está mesmo pela superfície, de noite com muito veneno. Com sol e com chuva. Dentro de casa, na rua. [...] ocupar espaço, criar situações. Ocupa-se espaço vago como também se ocupa um lugar ocupado: everywhere. E aguentar as pontas, segurar, manter [...] sem começo e sem fim, mas mesmo assim pelas brechas, pelas rachas. [...] ocupar espaço, espantar a carece, tomar o lugar, manter o arco, os pés no chão, um dia depois do outro.¹³⁸

Essa ocupação do espaço se daria notadamente pelo lançamento de obras, principalmente musicais, que eram veiculadas pela mídia radiofônica e notadamente

¹³⁷ Referência à canção **Janelas Abertas nº 2** de Caetano Veloso, composta em seu exílio londrino em 1971/1972. Foi gravada por Maria Bethânia em seu álbum **A tua presença** de 1971 e por Chico Buarque em 1972, no álbum ao vivo que dividiu com o mesmo Caetano em 1972, no teatro Castro Alves em Salvador. A canção também traz em seu título uma citação a um clássico da Bossa Nova, **Janelas Abertas** de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

¹³⁸ NETO, Torquato. **Os Últimos Dias de Paupéria**. São Paulo: Max Limonad, 1982, p. 187.

televisivas, a participação em programas populares como *Buzina do Chacrinha na noite da banana* (09/04/1968), ou seja, pulando para dentro da TV, devorando suas imagens, mas também fabricando imagens devoradoras. Em março de 68, Gil e Caetano lançavam álbuns individuais tropicalistas, sendo seguidos em maio por Nara Leão e em junho pelos Mutantes. Em comum esses álbuns além de criarem obras primas do cancionário popular contemporâneo brasileiro, relatavam de maneira fragmentada, interdiscursiva, usando recursos como a montagem e a justaposição, a formação das novas e contraditórias espacialidades brasileiras. Segundo o pesquisador norte americano Christopher Dunn é interessante observar que na Tropicália:

Suas principais canções-manifestos eram alegóricas, apresentando relatos pesados da história nacional, muitas vezes sob o disfarce da ironia e da sátira. Suas performances mais importantes, no entanto, apontavam em uma nova direção, informada pela contracultura internacional e carregada de exuberância catártica em face da repressão crescente. A tensão entre esses dois impulsos produziu a mistura curiosa e potente de melancolia e alegria que definiu a música tropicalista.¹³⁹

O índice alegórico mais intenso é o processo de carnavalização, resultante de uma apropriação canibal de formas, sonoridades, abordagens e estratégias musicais ou extra musicais que habitam o corpo da canção, ou seja:

A carnavalização tropicalista deve, além disso, ser analisada quanto ao seu processo de espacialização. Na maior parte das músicas há alternância, quando não oposição, de espaço aberto e espaço fechado, inclusive um processo de abertura de espaços fechados. As “ações” ocorrem nas ruas, praças públicas, parques, que são lugares de passagem e mudanças rápidas; ou então, em interiores e exteriores (psicológicos ou ideológicos)-salas de jantar, quintais, corredores, portões, prateleiras, balcões.¹⁴⁰

Ocupando espaço e causando cada vez mais polêmica, os tropicalistas continuaram sua empreitada, e caminharam em termos de grupo musical, mas sempre em diálogo com outras instâncias do cenário artístico e cultural nacional, para a realização de um manifesto sonoro que seria o álbum “*Tropicália ou Panis et Circenses*”. O trabalho em questão era o ápice de um processo de radicalização artística, mas também a tentativa de estabelecer uma nova visão sobre O Brasil, sobre sua cultura e seus desencontros históricos. Era a formulação de um novo

¹³⁹ DUNN, Christopher. **Tropicália, modernidade, alegoria e contracultura**. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/visoes-estrangeiras/tropicalia-modernidade-alegoria-e-contracultura>>. Acesso em 25/08/2011.

¹⁴⁰ FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália, Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 81.

espaço que pudesse conter toda a plêiade de elementos da formação da nação brasileira, o filósofo Celso Favaretto assim relata:

Suma tropicalista, este disco integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalista. Os diversos procedimentos e efeitos da mistura aí comparecem-carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice-, compondo um ritual de devoração. Resultou da produção coletiva do “Grupo baiano”, integrado por Caetano, Gil, Gal, Torquato Neto, Capinan, Mutantes, Rogério Duprat, Tom Zé e Nara Leão. Compondo um objeto-disco, a capa e as músicas produzem conjuntamente uma significação geral, alegórica, enunciada como a fala de um sujeito que se figura no próprio enunciado. O disco, com efeito, realiza uma encenação das “reliquias do Brasil” (culturais, políticas, artísticas), ritualizando, ao desdobrar-se, o próprio ato da criação de fazer música, também exposto à devoração. Este caráter “artificial”, distanciado, aparece em cada detalhe da capa, na construção das letras, ritmos, arranjo e interpretação. Oferece-se à fruição sob forma de festa e farsa; sua audição suscita o riso ao mesmo tempo alegre e cínico-efeito da carnavalização. Dialogam varias vozes, ideologias e linguagens, relativizadas/devoradas por uma produção que usa de paródia, polêmica secreta, montagem, bricolagem, imagens surrealistas, corroendo a fruição-divertimento. Exige e excita a interpretação do ouvinte, que, assim, experimenta prazer; o disco se concretiza como corpo erótico representado, objeto de prazer de devorar. Disco para ouvir e “ler” como se fosse uma alucinação, propõe ao ouvinte-crítico a participação de um “sonho de onipotência criadora”¹⁴¹

Tropicália ou Panis et Circenses enquanto obra relativiza tempos e espaços porque propõe uma releitura dos mesmos. A capa que é de autoria do pintor *Rubens Gerchman*, apresenta o retrato do grupo tropicalista como se fosse uma antiga foto de um velho álbum de família, onde cada artista encarna e parodia uma representação, o espaço é o da memória, mas também do jardim, do banco de praça, que são evocados a partir da fotografia; ao mesmo tempo listas em azul, verde e amarelo, não por coincidência as cores da bandeira nacional, transformam a figura dos artistas em relevo de uma caixa que remete a um produto de supermercado. Seria a música, a arte “made in Brazil” um produto de exportação? Para tornar ainda mais complexa a questão do espaço da arte, da cultura e do país, a contracapa apresenta um *script* cinematográfico que remete o ouvinte-leitor da obra ao espaço fílmico, como se a *Tropicália* também fosse uma grande película de cinema sobre o Brasil. O texto do “roteiro” vai alternando espaços abertos e fechados, dia e noite; o espaço desta forma cronometra a própria dimensão do tempo; personagens históricos como Átila, rei dos Hunos, artistas de Hollywood com *Chalton Heston*, diretores de cinema de vanguarda como *Jean Luc Godard*, aparecem ao lado dos membros da trupe tropicalista, numa demonstração explícita que no espaço da *Tropicália* tudo pode caber e pode ser recodificado adquirindo novos significados, estabelecendo novos lugares, fazendo ligações em rizoma.

¹⁴¹Ibidem. P. 68 e 69.

A obra chave da *Tropicália* é composta por inúmeros platôs, e configuram inúmeras cadeias rizomáticas; assim o lirismo típico da bossa nova se funde e se dispersa na canção de tom épico que remete ao engajamento político, o deboche e a crítica se alternam com a mais pura diversão. Sendo uma obra polifônica, onde se expandem em constante deslocamento inúmeros lugares, vozes, discursos de uma nação fragmentária, *Tropicália* ou *Panis et Circenses* se propõe a estabelecer um conhecimento do e sobre o Brasil, procurando aclarar o espaço do reprimido da história. A polifonia por sua vez possibilita entrever imagens de espaços do Brasil e ao mesmo tempo referenciar outras pela ausência num sistema randômico e como sentença Celso Favaretto:

A invenção não deriva de um sentido prévio, como o de uma intenção política, que captaria o Brasil como uma totalidade. Entretanto, na alegoria tropicalista as diversas músicas e vozes referem-se ao Brasil não como a uma totalidade que, sendo designada, é imediatamente significada como um universal, mas vão montando, pelo cruzamento das designações parciais, a significação como vulto das justaposições sincrônicas.¹⁴²

As várias canções da obra têm em *Geleia Geral*, música de *Gil e Torquato Neto*, um ponto difusor de rizoma que se redistribui na combinação com as outras canções. Na música sobressai a justaposição do arcaico e do ultramoderno, arcaico que se remete a *Coração Materno* do universo rural e sertanejo extraída do cancionero de *Vicente Celestino*, ao período colonial e a visão do colonizador europeu com *Três Caravelas*, e simultaneamente ao espaço urbano moderno em *Parque Industrial* de *Tom Zé*, com seu mordaz sarcasmo ao populismo desenvolvimentista, a sensibilidade dos jovens nas grandes cidades em *Baby* de *Caetano*, na voz de *Gal Costa*, ou as passeatas estudantis e a guerrilha urbana, sugeridas por *Enquanto seu lobo não vem* também de *Caetano Veloso*. As outras canções transitam entre múltiplos espaços, do espaço exterior solar e libertário dos jardins e quintais para o espaço fechado e claustrofóbico da sala de jantar em *Panis et circenses* com *Os Mutantes*, aos subúrbios e a vida das massas populares em *Lindonéia* na voz lírica de *Nara Leão*, que também ressalta a violência policial do regime militar brasileiro. Por sua vez *Batmacumba* transita entre os signos dos espaços contemporâneos na referência ao super herói dos quadrinhos *Batman* e a tradição dos espaços religiosos negros e ancestrais do candomblé, assim como *Miserere Nobis* que introduz o litúrgico ato católico na rebelião armada em curso no Brasil. Esta canção que é a primeira do álbum, remete à última da mesma obra, *O Hino do Senhor do Bonfim*, que também faz e refaz o mesmo percurso territorial, estabelecendo

¹⁴² Ibidem, p. 85.

portanto um novo olhar sobre o espaço do país dilacerado entre a religiosidade passiva e a dinâmica e instável luta armada.¹⁴³

A obra máxima tropicalista implica em um movimento constante de fazer, desfazer, colar, justapor, destruir, relatar, remeter e inserir espaços tendo por base notadamente as suas canções. Outras canções em diversos álbuns tropicalistas também questionam a ideia de país tropical de exuberâncias e ao mesmo tempo desterrado como um escravo num navio negroiro, nação que é um espaço de melancolia infinita, que perdeu a sua utopia e nem uma heterotopia pode construir em seu lugar. Músicas como *Marginália II* de *Gil e Torquato*, *Deus vos salve essa casa santa* de *Torquato e Caetano*, são bem representativas dessa linhagem tropicalista.

A *Tropicália* cria da mesma forma um espaço ambíguo e desdobrável, onde a história não é percebida como um campo de fatalismos e decadência, porque não há origem nenhuma a ser recuperada, mas somente um intermitente desfile de espaços em rotas de colisão, apontando nossas indeterminações, aquilo que o Brasil foi sem jamais ter sido por inteiro, como dizia o *Pneumotórax* de Manuel Bandeira.

Todavia o percurso tropicalista ainda não estava totalmente estabelecido. Em agosto de 1968 o álbum *Tropicália ou Panis et Circenses* era lançado no mercado e exposto ao grande público. No dia 27/09/1968 era apresentando em um grande show na gafieira *Som de Cristal* e mesmo os maiores antagonistas do tropicalismo perceberam que estavam diante de uma grande obra. Um bom exemplo disso foi o produtor musical e Jornalista *Chico de Assis* que admitiu o valor da obra em artigo do jornal paulista *Última Hora*, embora fosse um adversário ideológico do tropicalismo.

O empenho tropicalista iria ter como alvo novamente o espaço midiático dos festivais musicais televisivos; não era intenção dos tropicalistas vencer o certame, mas sim escancarar, pôr a nu o que era o festival, as engrenagens comerciais, que o panfletarismo de esquerda preferia não ver, transformando estes certames em arenas onde a boa consciência podia tramar ilusões revolucionárias, não percebendo que até mesmo as boas intenções políticas podiam ser vendidas por um bom preço como mercadorias na voragem produtiva capitalista.

O *Festival internacional da canção (FIC)*, veiculado pela TV Globo em outubro de 1968, marcou mais uma etapa da trajetória tropicalista. Em seu texto memorialístico *Verdade Tropical*, Caetano Veloso afirma que em princípio não tinha nenhuma nova canção para inscrever no festival, embora Gilberto Gil tivesse uma canção que iria causar alvoroço pelo seu grau de experimentalismo e se intitulava *Questão de Ordem*.

¹⁴³ A terceira parte desse trabalho será um aprofundamento dessas ideias.

O empresário Guilherme Araújo mostrou a Caetano fotos sobre a rebelião estudantil em Paris e lhe sugeriu fazer uma canção usando os lemas escritos nos muros da cidade. A canção custou a sair e Caetano que a denominou de *É proibido proibir* relatou que a considerou tola e que decidiu utilizá-la apenas pra promover um grande escândalo e desnudar o artificialismo do festival. Todavia, a emenda saiu nesse caso melhor que o soneto, na primeira fase do certame a canção de Gil não foi bem aceita pela plateia, sendo por essa razão desclassificada enquanto a de Caetano escolhida para a semifinal junto a canções do porte de *Sabiá* de *Chico Buarque e Tom Jobim* e *Caminhando (pra não dizer que não falei de flores)* de *Geraldo Vandré*. Irritado com o que considerava estupidez da plateia e do júri e acreditando ser a canção de Gil melhor que a sua, Caetano decidiu radicalizar no dia da sua apresentação e preparou um *happening* com *Os Mutantes* e um amigo norte americano *John Danduran*. No dia 15 de setembro, ao chegar ao local da apresentação, o TUCA, Caetano declarou que: “O que me interessa é desclassificar as coisas”¹⁴⁴

Era perceptível que a Caetano e aos amigos tropicalistas não interessavam fronteiras, compartimentações, liames, barreiras, e sim o gesto de quem pode ter a liberdade de criar novos espaços, de toda a ordem de relações. E dentro deste espírito Caetano ao entrar para defender sua canção foi recebido por uma plateia formada em sua maioria por universitários ditos de esquerda que não somente vaiaram de forma impiedosa a música, e de maneira odiosa e hostil arremessaram toda a sorte de objetos sobre os artistas no palco. Diante de tal violência, Caetano rebateu com um discurso mais violento, afirmando que os ditos estudantes que se consideravam politicamente de vanguarda eram tão ou mais reacionários que os direitistas que apoiavam o regime militar e tinham na mesma época, espancado os atores da peça *Roda Viva* de *Chico Buarque*, na ocasião encenada pelo *Teatro Oficina*. Na sua linha de pensamento, Caetano questionava os valores dessa juventude já envelhecida e que não admitia nenhum risco programático, mesmo que esse fosse de caráter estético. Fundindo um brado em favor da atriz *Cacilda Becker*, perseguida pela censura, referências ao poeta português *Fernando Pessoa* e numa inumana tentativa de “acabar com a imbecilidade” que reinava no Brasil, Caetano, segundo o dramaturgo *Nelson Rodrigues*, com a sua fala repleta de lucidez e contundência demonstrou de um só golpe a ineficácia política universitária. Em suas próprias palavras o dramaturgo carioca afirmou na ocasião:

¹⁴⁴ Declaração encontrada em: <

A vaia selvagem com que o receberam já me deu uma certa náusea de ser brasileiro. Dirão os idiotas da objetividade que ele estava de salto alto, plumas, peruca, batom, etc. Era um artista. De peruca ou não, era um artista. De plumas, mas artista. [...] Ele era um momento da consciência brasileira. E vimos como a implacável lucidez acuou e bateu a jovem obtusidade.¹⁴⁵

Dias mais tarde, numa entrevista ao “*Jornal do Brasil*”, Caetano afirmaria:

A vaia que recebi foi dada por um grupo que quis repudiar o que consideravam uma agressão à música brasileira. Infelizmente foi uma atitude bastante reacionária. [...] Entrei no festival para destruir a idéia que o público universitário *soi disant* de esquerda faz dele. Eles pensam que o festival é arma defensiva da tradição da música popular brasileira. Mas a verdade é que o festival é um meio lucrativo que as televisões descobriram. [...] muita gente vem dizendo que se deve fazer música pensando nas nossas tradições, no folclore. Eu só entendo que se faça alguma coisa que diga o que está acontecendo agora, no Rio em São Paulo, no Brasil. O meu dialogo é o de agora, é a pergunta: o que está acontecendo?¹⁴⁶

A senda tropicalista iria se radicalizar com a série de shows na *Boate Sucata*, que os tropicalistas apelidaram de *festival marginal ao festival que se seguia*¹⁴⁷. Os artistas da *Tropicália* iam cada vez mais fundo nas suas experimentações, nas suas atitudes provocativas de cunho ético, social e político e abriam espaços e canais de discussão, em um momento profundamente delicado quando cada vez mais se fechavam os mecanismos, os interstícios de comunicação entre as reivindicações da sociedade civil e a linha dura da ditadura militar brasileira.

A violência era tamanha que os tropicalistas ao final do mês de outubro tiveram que interromper sua temporada quando da interdição da boate por um censor, que acusava a trupe tropicalista de desacatar a autoridade de um promotor público que havia reclamado de uma flâmula do artista Hélio Oiticica, que acreditava ser atentatória à moral e aos bons costumes, e devido aos pronunciamentos que os mesmos artistas faziam durante o show contra a censura, chegando a desancar os símbolos maiores da nação, o Hino e a Bandeira Brasileira.

Paradoxalmente, a busca de novos espaços por parte dos artistas tropicalistas tinha por contrapartida uma crescente interdição de espaços. O clima político do país era de alta combustão e a *Tropicália* num gesto desabusado iria inflamar ainda mais a temperatura política do país, abrindo um espaço seminal na cultura brasileira, um programa televisivo que seria levado ao ar pela *TV Tupi* de São Paulo e se intitularia *Divino Maravilhoso*.

¹⁴⁵ Citação de Nelson Rodrigues, apud VENTURA, Zuenir. **1968: O ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 205.

¹⁴⁶ Declaração do *Jornal do Brasil*, apud SANTAELLA, Lúcia. **Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo**. São Paulo: Nobel, 1986, p. 105.

¹⁴⁷ Citação de Caetano Veloso, em texto de Cláudio César Dias Baptista. Disponível em: <http://www.dopropriobolso.com.br/paginas_bolso/txt22.htm>. Acesso em 01/09/2011.

Considerando uma das experiências mais vanguardistas da TV brasileira, o programa *Divino Maravilhoso* foi o *front* de resistência e ao mesmo tempo o espaço de liberdade que os tropicalistas tiveram por um breve momento entre o final de outubro e a última semana de dezembro de 1968 para darem vazão as suas experiências sonoras, plásticas, poéticas e performáticas, repensando todos os conteúdos latentes e emergentes musicais ou não naquele instante preciso de inflexão histórica da sociedade brasileira como um todo.

Sendo um programa incomum na TV brasileira *Divino Maravilhoso* que também era título de uma canção de *Gil e Caetano*, que defendida por Gal Costa, fora premiada com o terceiro lugar no Festival da TV Record em 1968. Neste festival a primeira colocação pertenceria a *Tom Zé*, outro tropicalista, também sendo premiada a banda *Os Mutantes*.

O programa segundo o site Tropicália nos conta, era levado ao ar:

Com produção geral de Fernando Faro, produção de Antônio Abujamra e direção de imagens de Cassiano Gabus Mendes, o primeiro programa foi ao ar em 28 de outubro, às 21 horas e deixou muita gente assustada com a ousadia da dupla e de seus convidados. Neste programa de estreia, receberam os Mutantes, com quem dividiram a canção *Baby*. Na sequência, o trio trocou as guitarras por uma bateria improvisada, feita com latas amassadas para acompanhar Gil em *A Luta contra a Lata ou a Falência do Café*, tendo também a participação de *Gal Costa*. Esta edição ainda teve direito a performances desconcertantes de *Caetano* que se atirou no chão e plantou bananeira. *Gil* também não ficou atrás e riu, dançou e rodopiou pelo palco, completamente à vontade. Nem é surpresa dizer que a farra televisiva acabou gerando manifestações de repúdio da ala mais conservadora e caretada da sociedade. Pais de família escreviam cartas cheias de ira para a direção do programa e políticos de cidadezinhas do interior se revoltaram com o que chamaram de “agressões”. O *Divino Maravilhoso* que acontecia todas as segundas-feiras, ao vivo, tinha auditório livre para o público e cenário mutante. Eles receberam nos programas seguintes outros convidados, como *Tom Zé*, *Torquato Neto*, *Nara Leão*, *Juca Chaves* e *Paulinho da Viola*, entre outros.¹⁴⁸

As experiências tropicalistas eram contundentes, e consistiam, por exemplo, em realizar um programa e os protagonistas imitavam a *Santa Ceia cristã* de forma debochada com abacaxis e bananas, ou colocar todos os tropicalistas e seus convidados durante todo o programa cantando dentro de uma jaula de madeira, que era quebrada pelos artistas ao final do programa ao som da canção *O leão está solto nas ruas* de *Roberto Carlos* e entoada por *Caetano Veloso*. Entretanto, a atitude mais radical do Programa dar-se-ia no último programa no período natalino, logo após a edição do Ato Institucional de número cinco, o famigerado AI-5, que colocou fim a praticamente todas as liberdades sociais, políticas e civis do Brasil, fechando todos os espaços de interlocução entre o governo ditatorial e a sociedade civil.

¹⁴⁸ Disponível em: < <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/curiosidades/divino-maravilhoso-2>>. Acesso em 30/08/2011.

O ato em si, fora planejado por *Caetano Veloso* que pretendia fazer uma homenagem ao compositor e suicida *Assis Valente* cantando sua famosa canção natalina, *Boas Festas*, que embora seja cantada de forma alegre pela maioria dos brasileiros, na verdade revela a amargura dos solitários e infelizes no período do Natal. Para realizar sua performance, Caetano decidiu cantar a canção vestido todo de preto e com um revólver apontado para a plateia e a câmera fixa em sua face e corpo. Em seu livro *“Tropicalista lenta luta, Tom Zé fez o seguinte relato a respeito dessa performance:*

Eu só tomei o choque às 14 horas. Ouvei, abri a boca e o meu pensamento desgarrou-se para o programa *Divino Maravilhoso* do Natal de 68, poucos dias antes, na TV Tupi. Nunca vi uma cena tão violenta na minha vida. Era simplesmente Caetano, com um revólver na mão, a voz sossegada e musical, calmo e doce, cantando: “Anoiteceu / o sino gemeu/A gente ficou / feliz a rezar”. O revólver era empunhado sem ênfase. Esquecido na mão, o cano preto voltado para a plateia, sem focalizar ninguém, apontando ponto nenhum: “Eu pensei que todo mundo/Fosse filho de Papai Noel.”¹⁴⁹

A cena era de uma violência explícita, cruel e deveras insidiosa, para não dizer cortante e para a maioria nada havia de artístico ou poético nela, somente o mais abjeto mau gosto. Todavia, ao proceder dessa maneira, *Caetano* também queria despertar naqueles que o viam, a respeito da intensa brutalidade política que a sociedade brasileira estava a experimentar naquele instante de forma cotidiana. O ato mais radical da *Tropicália* iria se transformar acrescido de outras acusações, na motivação para que a linha dura militar decretasse a prisão de *Caetano Veloso e Gilberto Gil* em 27 de dezembro de 1968. A entrada antiga, estreita e torta da *Tropicália* havia sido fechada e o monumento abjeto que era a ditadura revelava a face mais negra do destruidor, a criança sorridente, feia e morta jazia estendendo a mão. Começava para os mentores do Tropicalismo a sua real descida aos infernos, nos porões da ditadura.

3.8 ELES ESTÃO PROCURANDO POR MIM E EU ESTOU INDO EMBORA¹⁵⁰

A prisão de mentores do Tropicalismo ensejou alguns novos componentes na já tão conturbada realidade nacional, o medo, a barbárie, a violência, tornaram-se elementos reais e

¹⁴⁹ Papai Noel In: TOM ZÉ. **Tropicalista Lenta Luta**. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 84.

¹⁵⁰ O título faz menção à música *Its a Hot Sun in a Christmas Day* de *Caetano Veloso*, presente em seu álbum de 1971, o primeiro no exílio em Londres e também a canção de *Jards Macalé e Waly Salomão*, símbolo da diáspora no início dos anos 1970, *Vapor Barato*, Interpretada por *Gal Costa* em seu disco *Fatal-Gal a todo vapor* também de 1971.

palpáveis do cotidiano brasileiro. Começava um novo tempo, de espera, de diáspora, de espora. Sonhar com espaços de criação livre, de experimentação, de afirmação da existência já não era mais possível. Assim, houve uma breve desarticulação no platô tropicalista; *Tom Zé* ainda comandaria alguns programas na *TV Tupi*, tentando levar adiante o programa *Divino Maravilhoso*, todavia os tempos eram outros e já não havia mais espaço para tanta liberdade.

Muitos querem crer que as prisões de dois tropicalistas iriam por fim ao impulso cultural da *Tropicália*, mas observando a situação de forma distanciada como nos permite a história, o que se percebe é uma reorientação daquele *leitmotiv* para outras paragens, em suma, a criação de outras espacialidades. Entretanto, não se pode negar que houve com a total interdição do espaço político nacional, uma dispersão da energia tropicalista como um fenômeno entrópico; aqueles que ficaram no país fizeram de sua arte uma peça de resistência, uma válvula de escape, uma saída de emergência para os olhos e ouvidos e corações do Brasil. Os que tiveram de ir por força ou por vontade própria, mas premidos pelas circunstâncias orientariam seus trabalhos para o soerguimento de suas idéias, da continuidade de seus princípios e da rearticulação de seus projetos. *Gil e Caetano* se exilaram em Londres, e em seus trabalhos subsequentes aprofundaram as práticas e ideias tropicalistas, agora acrescidas do sentimento da saudade e do desterro, flertando com os elementos da contracultura e fazendo crítica àqueles, seja em artigos para o semanário carioca *O Pasquim* ou em canções como *O sonho acabou* ou *It's a Long Way*.

Artistas ligados ao Tropicalismo como *Hélio Oiticica* e *Rubens Gerchman*, passaram a desenvolver seus trabalhos que aprofundavam a discussão sobre o espaço urbano, seus elementos e significados respectivamente na Inglaterra e nos EUA, somente retornando no final da década de 1970 para o Brasil. *Nara Leão*, que também correu risco de ser encarcerada pela ditadura, se auto exilou em Paris em 1969 com seu esposo, o cineasta *Cacá Diegues* e por um breve período abandonou a carreira artística. Retornando em 1971, fez sua primeira revisão, lançando um trabalho chamado de *Bossa Nova, 10 anos depois*. *Gal Costa* que permaneceu no Brasil tornou-se a grande porta voz das canções tropicalistas de Gil e Caetano, sintetizando o sentimento de toda uma geração e o espaço que possuíam e podiam ocupar no show/disco *Fa-Tal, Gal a todo vapor*. *Os Mutantes* aprendendo mais e mais as lições tropicalistas aprofundaram suas experiências sonoras, recheadas de humor, sarcasmo e improvisação para elaborar obras relevantes para o cancionário nacional, até sua dispersão por problemas internos entre seus membros. Desta dispersão emergiria a cantora *Rita Lee*, que nas suas canções tematizaria inúmeras vezes os sentimentos de pertencimento e alienação nos espaços das grandes cidades.

Definitivamente o cancionero popular como consequência da Tropicália, incorporaria a ideia, noção, imagem, sensibilidade a respeito dos espaços do Brasil, notadamente dos espaços urbanos que de forma aleatória e desordenada se tornaram mais prementes no país na década de 1970 como influxos da modernização conservadora e socialmente excludente administrada pela ditadura militar no seu período correlato do *Milagre Econômico*. Tom Zé em uma linha cada vez mais experimental aprofundou suas pesquisas sonoras incorporando sons e ruídos oriundos da urbe paulista e em 1973 musicou um poema concreto de *Augusto de Campos* intitulado *Cidade*, onde procurava pela designação da palavra, desdobrá-la em múltiplos significados, sugerindo igualmente por aquela, os randômicos fragmentos rizomáticos reais das urbes contemporâneas do Brasil.

Quando deixaram o país, Caetano Veloso e Gilberto Gil legaram duas obras tropicalistas que eram intituladas, apenas com seus respectivos nomes artísticos, onde tematizavam os espaços onde estiveram presos, como a prisão do Realengo, na canção *Aquele Abraço* de *Gil*, *A Voz do Vivo* de *Caetano*, na interpretação igualmente de *Gil* que colocava o homem como espectador das práticas urbanas, na rua ou na lua, como diz o texto da canção, o sentimento de desterritorialização, de perda de espaço como referencial existencial em *Irene* em suas sílabas escandidas que iam e vinham nas formas verbais de ir e rir, o impacto da modernidade sobre os centros rurais interioranos como percebido em *Não identificado*, o fascínio com as novas tecnologias urbanas geratrizes de novos espaços como *Cérebro eletrônico*, a presença do espaço fílmico do cinema em *Acrílico* e *Cinema Olímpia* e a festa de rua, o espaço carnavalesco intuído inúmeras vezes pela *Tropicália* em suas alegorias compostas formais das canções ou nas performances em palcos, shows e redes de televisão, que remetia a catarse popular do carnaval em *Atrás do trio elétrico*. Multiplicidades, Multidões de cidades, espaços saturados de urbanidade e dialogando com outras espacialidades do país, era aquilo que o próprio Caetano Veloso diria anos mais tarde, no álbum *Tropicália 2*, decorridos 25 anos da passagem do impulso tropicalista inicial, quando na canção *Aboio*, o espaço urbano não mais como cenário, mas como personagem, a cidade aboiada, tangida e tangendo como gado os seus meninos e destinos e pedindo a ela uma reflexão sobre si mesma.

Após cerca de quatro anos de exílio, registrando novos sons, novas batidas e novas pulsações, reconfigurando e remetendo em seus corações e mentes as experiências de terem visto e vivido em um espaço urbano estranho e estrangeiro, *Caetano Veloso e Gilberto Gil* retornariam ao Brasil em meados de 1972. De imediato tentaram com relativo êxito retomar não somente suas vidas pessoais no país e ao mesmo tempo procurando retomar seus

trabalhos como artistas criadores. Gilberto Gil apresentaria o álbum *Expresso 2222*, no qual em suas pesquisas sonoras resgata o interior de Pernambuco na *Pipoca Moderna* de Caetano e da Banda de Pífanos de Caruaru, o samba de roda do recôncavo baiano com *Cada macaco no seu galho*. Caetano, por sua vez fez de 1972 um ano extremamente produtivo, primeiro lançou o álbum denominado de *Transa*, onde funde os espaços do Brasil, através da canção pop, do cancionero da MPB, do barroco nacional, do folclore, construindo um caleidoscópio pulsante a respeito da nação. Era a continuidade do projeto tropicalista, de uma maneira menos histriônica ao certo, mais erudita talvez, mas não menos profunda.

Além desta obra, lançaria um compacto duplo que tematizava o espaço urbano do carnaval da Bahia, com canções como *Chuva, suor e cerveja*, em que a multidão era o elemento chave da compreensão da cidade e de sua sensibilidade, assim como *Pula-Pula (Salto de Sapato)* de Macalé e Capinan, que remetia aos desencontros amorosos típicos da festa momesca, ou a beleza dos tipos urbanos, as moças que pulam o carnaval e que não se deixam desejar frente ao olho amoroso de quem as vê. Ainda faria um grande show com Chico Buarque que resultaria em um álbum ao vivo, pondo abaixo as supostas queixas e diatribes que haviam sido alimentadas na época da visceral eclosão da Tropicália.

O ano se encerraria para Caetano Veloso com a realização de uma obra polêmica, que teria sido feita em seguida ao álbum coletivo *Tropicália ou Panis et Circenses*, mas que não veio a se concretizar devido a sua prisão em 27 de dezembro de 1968. A obra em questão era o álbum *Araçá Azul* gravado em setembro de 1972 e lançado no período de janeiro e fevereiro de 1973. Em princípio seria intitulado *Boleros e sifilização*¹⁵¹ e seria feito com todos os recursos da eletrônica, das experiências sonoras da música erudita dodecafônica, da música eletroacústica serial, mas com o passar dos anos o projeto que seria um acerto de contas com todas as práticas da Tropicália, terminaria por incorporar novos códigos, e por que não dizer novos enunciados, novos espaços e lugares. Novamente mil platôs para uma grande brincadeira.

Araçá Azul é uma experiência tropicalista fora do contexto histórico original da *Tropicália*; contudo, separado daquele impulso inicial por quase cinco anos, recupera este espaço de tempo e instaura uma nova dinâmica com todas as ilações culturais que permitiram a eclosão do tropicalismo. A obra considerada mais abissal e incompreensível de Caetano foi gestada num momento adverso; Ivo Lucchesi e Gilda Korff Diegues relatam a esse respeito:

¹⁵¹ Boleros e sifilização seria o nome de um disco de Caetano Veloso que foi abortado devido a sua prisão pela Ditadura militar em 1969. A ideia, contudo foi retomada após o retorno do exílio inglês e resultou no álbum *Araçá Azul* de 1973. Ver em: CALADO, Carlos. **Tropicália: A História de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, p. 294.

Sob o aspecto cultural, Caetano, conforme atestam suas declarações prestadas na época [...] encontra um quadro pouco animador: um cenário de estagnação. Politicamente, a ditadura se consolidara a partir de 1969, não permitindo a conquista de espaços que pudessem tirar a sociedade de seu estado de imobilidade.¹⁵²

Justamente por este sentimento de imobilidade, que leva *Caetano Veloso*, dessa vez sozinho, a promover o resgate da pulsão tropicalista para não permitir a paralisação da música popular brasileira em um círculo vicioso de pasteurização e redundância. Dessa feita o epíteto dado a *Araçá Azul* de experimental é uma redundância, na medida em que toda a obra tropicalista coletiva ou individual elaborada por e com Caetano transita neste espaço da radical inventividade e da experimentação.

A capa da obra apresenta o fruto do araçá em cor azul, que por inexistir no real, evoca o espaço da infância do artista não como reminiscência, mas como repetição do gesto, como a expressão da liberdade para o lugar do novo.

O disco inicia nos remetendo aos cânticos dos sambas rurais da Bahia, espaço primário do autor, percorre a uma faixa onde se sobrepõem ruídos, sons guturais, gemidos, onde se prenuncia o estabelecimento do espaço da linguagem, que nomeia e dá sentido ao discurso, onde termina por remeter a questão da mestiçagem racial e cultural da América Latina e do Brasil, seja pelo canto de um trecho da canção de *Milton Nascimento*, *Cravo e Canela* ou pela interpretação de uma música cubana *Tu me acostubraste*, criando desta maneira o espaço da cultura. Todavia sendo sempre tropicalista, *Caetano* borra as fronteiras ente Minas Gerais no Brasil e Cuba, e paradoxalmente as une pela origem híbrida das canções, a prática de fazer rizomas.

A continuidade do processo leva *Caetano* a partir de um texto romântico do século XIX, ligar de maneira rizomática, *Sousândrade*, *João Gilberto* e *Gilberto Gil*, exibindo-os e ao mesmo tempo se justapondo, unindo-se a eles no espaço da música e poesia. As elaborações prosseguem no sentido da inventividade tropicalista, ampliando o espaço da poesia ao replicar em forma de música a poesia concreta dos *Irmãos Augusto e Haroldo de Campos* e *Décio Pignatari* com *De palavra em palavra* que simbolicamente por sua vez agencia nossa visão na direção da canção da Bossa Nova *De conversa em conversa*, que não por coincidência surgiu na mesma época do concretismo. Mas se, como afirmou Caetano, a *Tropicália* embora quisesse continuar com o legado da Bossa Nova teve de ser o seu avesso inúmeras vezes, ele o faz transformando um samba tradicional de Monsueto Menezes, a obra

¹⁵² **Araçá Azul e a revivência do eu (1972-1973)** In: LUCCHESI, Ivo e DIEGUEZ, Gilda Korff.: **Caetano. Por que não?: Uma viagem entre a aurora e a sombra.** Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1993, p. 96.

Eu quero essa mulher assim mesmo num exercício de rock com a sua composição *De Cara* em parceria com o guitarrista Lanny Gordin.

A continuidade se dá com um pastiche e paródia da canção dos Beatles *Strawberry Fields Forever*, onde *Caetano* cria *Sugar Cane Fields Forever* fundindo samba de roda com orquestra de câmara, esgarçando a fronteira espacial do que seria cultura erudita, popular e de massa, revisitando assim as multiplicidades dos espaços sempre sugeridos pela *Tropicália*. A canção seguinte permite elaborar a ideia do espaço como pertencimento, seja como na música anterior, da ligação com o lugar onde se nasce, chão, e também o lugar onde se nasce enquanto ventre biológico, já que a canção fora feita em homenagem ao filho de *Caetano* (o hoje cantor e compositor *Moreno Veloso* membro atual e atuante da *Orquestra imperial* e do projeto + 2, junto a *Kassin Kamal e Domenico Lancelotti*), e que se chama *Júlia / Moreno*. Tudo termina como a forma circular do fruto do araçá, com *Caetano* cantando a pequena música *Araçá Azul*, remetendo para o começo da obra, a sua capa e estabelecendo em definitivo o espaço da *Tropicália* na cultura brasileira.

Araçá Azul fecha um ciclo, tanto na atuação de *Caetano Veloso* enquanto criador, quando no devir da *Tropicália* como intervenção cultural nas artes brasileiras. Todavia, mesmo sendo um trabalho saturado de práticas, elementos, e guardar a essência das dinâmicas tropicalistas, não atraiu o grande público; que o rejeitou e não o reconheceu como parte daquele processo anterior. A atitude e a lembrança do tropicalismo soavam incômodas, e talvez isso fosse reflexo de uma situação social e política do país, uma paisagem árida, sem perspectiva, bem mais adversa do que aquela que viu eclodir a *Tropicália* e que suscitou sua obra máxima; a qual será tratada em profundidade no capítulo que se segue.

4 ESPAÇOS DE TEMPOS PÓS-MODERNOS

Pensar a *Tropicália* é em certa medida, refletir a respeito de uma época marcante da história brasileira que pode ser situada no que convencionalmente denominamos de Pós-modernidade; na proporção em que o próprio tropicalismo é considerado por seus agentes históricos como uma manifestação cultural desta etapa histórica do mundo ocidental. O filósofo italiano Gianni Vattimo afirmou que:

O pós-moderno se caracteriza não só como novidade em relação ao moderno, mas também como dissolução da categoria do novo, como experiência do ‘fim da história’, mais do que se apresenta como um estádio diverso, mais avançado ou mais atrasado, não importa, da própria história.¹⁵³

Nesta linha de pensamento Liv Sovik pondera que:

A Tropicália deixa de lado as utopias da racionalização da ação do povo, incorporando não só a bossa nova, mas o rock e a influência estrangeira, e supera as correntes musicais existentes sem perder as certezas passadas, num processo de *Verwindung*. Em suma, pela definição do pós-moderno esboçada a partir do fim das utopias e da vivência da superação não vanguardista, a Tropicália pode, sim, ser chamada de pós-moderna.¹⁵⁴

Todavia antes dessas considerações, Caetano Veloso em entrevista ao jornal *Zero Hora* de Porto Alegre, no início da década de 1990, assegurou: “O próprio Tropicalismo foi uma ação de pessoas, que trabalhavam com entretenimento para as massas, já no final do século XX, depois que todas as vanguardas já eram velhas. Então era uma situação já Pós-Moderna.”¹⁵⁵

Sendo corroborado por Gilberto Gil em depoimento no documentário intitulado *Gal: da Tropicália aos dias de hoje* na seguinte afirmação: “ Eu costumo dizer que o Tropicalismo

¹⁵³ VATTIMO, Gianni. **O Fim da Modernidade: Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna**. Lisboa: Editorial Presença, 1987, p. 10.

¹⁵⁴ SOVIK, Liv. **Ponha Seu Capacete: Uma Viagem À Tropicália Pós-moderna**. Revista da Bahia: Salvador: FUNCEB, Nº26, Maio de 1998, p. 60-67.

¹⁵⁵ Entrevista de Caetano Veloso ao Jornal *Zero Hora de Porto Alegre/RS* em 06 de Julho de 1990, citado em LUCCHESI, Ivo e DIEGUEZ, Gilda Korff. **Caetano, Por que não? : Uma Viagem entre a Aurora e a Sombra**. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações. 1993, p. 250

foi ao mesmo tempo, o último movimento modernista e o primeiro movimento pós-modernista.”¹⁵⁶

Além destas falas, podemos completar a esta perspectiva a declaração de Tom Zé, a respeito dos arranjadores Damiano Cozzella, Júlio Medaglia e Rogério Duprat no contexto da Tropicália e do Pós-moderno, onde afirma:

O Tropicalismo deve ao Cozzella e principalmente ao Duprat e ao Medaglia, mais do que se credita a eles. Acho que se não tivessem presentes naquele momento com aquela formação do pós-moderno e com o mesmo espírito crítico que foi uma das prerrogativas estéticas mais praticadas no tropicalismo, não teria sido tão rico de linguagem e força como foi.¹⁵⁷

Entretanto se faz necessário algumas considerações antes de serem estabelecidos os nexos entre a Pós-modernidade e a *Tropicália* e estas considerações dizem respeito à modernidade em si e a instância do pós. O historiador inglês Perry Anderson em seu artigo intitulado *Modernidade e Revolução*¹⁵⁸, discutindo o livro do pensador norte americano Marshall Berman *Tudo que é sólido se desmancha no ar*¹⁵⁹, título este proveniente do *Manifesto Comunista de Karl Marx de 1848*, faz a seguinte consideração citando este último:

Há um modo de experiência vital – experiência do espaço e do tempo, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é hoje em dia compartilhado por homens e mulheres em toda do mundo. Chamarei este corpo de experiência da modernidade. Ser moderno é encontrarmo-nos em um meio ambiente que nos promete aventura, poder, alegria. Crescimento, transformação de nós mesmos e do mundo – e que, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que conhecemos, tudo o que somos. Ambientes e experiências modernos atravessam todas as fronteiras de geografia e de etnias, de classe e nacionalidade, de religião e de ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une todo o gênero humano. Mas, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: envolve-nos a todos num redemoinho perpétuo de desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é ser parte de um universo em que, como disse Marx, tudo que é sólido se volatiliza”¹⁶⁰

Define Perry Anderson através de Marshall Berman, que Modernidade não seria nem modernização e nem modernismo. Modernidade seria um termo mediano entre o processo

¹⁵⁶ Depoimento de Gilberto Gil presente no documentário Gal: *da Tropicália aos dias de hoje*, entre 26 min 33seg e 26 min 45seg, pertencente ao acervo pessoal do autor. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=uA9r4_yVXJk_>. Acesso em 09/09/2011.

¹⁵⁷ Entrevista de Tom Zé á Regiane Gaúna em 1995, constando em: GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat: Sonoridades múltiplas**. São Paulo: UNESP, 2002, p. 96.

¹⁵⁸ ANDERSON, Perry. **Modernidade e Revolução** In: Novos Estudos CEBRAP nº 14. São Paulo: CEBRAP, 1986, p. 2-15.

¹⁵⁹ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

¹⁶⁰ Idem a nota nº 5, página 2 e a nota nº 6, página 15.

econômico subjacente, a modernização econômica, e a correspondente visão cultural, o modernismo, sendo, portanto a experiência histórica que vincula essas duas extremidades, sendo que esta ligação se dá na ordem da perspectiva do desenvolvimento. Todavia, se considerarmos esta perspectiva de pensamento, observaremos que tal definição de modernidade implica em uma questão, que foi posta em discussão pelo historiador José Antônio Vasconcelos que ele denomina de *metáfora da verticalidade*¹⁶¹, ou seja, que a concepção de modernidade, parte de uma constante ideia ou noção de evolução qualitativa de formas, elementos e experiências, forjando uma linha evolutiva que determina uma temporalidade, ou seja:

A construção do tempo dos modernos fora expressa [...] por uma assimetria entre “espaço da experiência” e “horizonte de expectativa”, em como por um “futuro aberto” para o qual acreditava-se poder nos dirigir a partir do presente e que se acreditava poder formar e preparar no presente mediante o agir. Exatamente essa constelação gerou a impressão do curso histórico determinado em uma linha (“do tempo”).¹⁶²

Em outras palavras a modernidade foi formulada a partir de esquemas temporais progressivos, pretensões unitárias e conceitos totalizantes. A modernidade teria, portanto gerado metanarrativas de caráter teleológico que:

Identificam-se geralmente com os ideais iluministas, como o otimismo em relação ao papel da ciência, a crença no progresso ou a busca de verdades e valores universais e atemporais. Jean François Lyotard, por exemplo, em *O Pós-moderno*, identifica duas narrativas que norteiam a pesquisa científica moderna: a narrativa política entendida como discurso emancipatório da Revolução Francesa, e a narrativa filosófica, com base na obra de Hegel, que situa o conhecimento dentro de uma evolução histórica. A ciência moderna, apoiando-se nestes mitos fundadores, apresenta-se então como um saber que visa à autonomia do homem sobre as limitações que lhe são impostas pela natureza. E mais: a ciência, sob este ponto de vista, seria um saber cumulativo. Graças ao consenso propiciado pelas metanarrativas, ela avançaria rumo a graus cada vez mais elevados.¹⁶³

A questão em si é que ao invés de uma temporalidade teleológica e linear, característica da Modernidade, A Pós-Modernidade teria certa inclinação para o espacial, uma experiência espacial descontínua, que sendo evocada em um processo de espacialização, seria uma maneira de usar e submeter o tempo a serviço do espaço. Desta feita, ao pós-moderno não interessa uma linearidade histórica e teleológica, mas uma espacialidade histórica onde

¹⁶¹ VASCONCELOS, José Antônio. **Quem tem medo de teoria? A ameaça do pós-modernismo na historiografia americana**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2005, p. 17.

¹⁶² GUMBRECH, Hans Ulrich. **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 284.

¹⁶³ VASCONCELOS, José Antônio. **Quem tem medo de teoria? A ameaça do pós-modernismo na historiografia americana**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2005, p. 85 e 86.

coexistam em simultaneidade diversos tempos históricos, em diálogo, em negação, em renhida oposição, em justaposição, sincronicidade ao invés de diacronia. De acordo com David Harvey: “O Pós-moderno cultiva um conceito de tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um palimpsesto de formas passadas superpostas umas às outras e uma colagem de usos correntes, muitos dos quais podem ser efêmeros.”¹⁶⁴

A pós-modernidade teria uma visão mais pluralista e mais informe, ressaltando mais as divergências que as convergências, as pluralidades culturais híbridas, as descontinuidades temporais e a saturação midiática. Na interpretação do pensador norte americano Fredric Jameson: “O Pós-modernismo é uma dominante cultural. Descrivê-lo em termos de hegemonia cultural não significa sugerir uma homogeneidade cultural massificada e uniforme do campo social, mas levar em conta sua coexistência com outras formas resistentes e heterogêneas que ele tem a tendência de dominar e incorporar.”¹⁶⁵

E segue enfatizando a respeito do pós-moderno afirmando que:

A teoria do pós-moderno, porém, infere uma certa suplementariedade da espacialidade no período contemporâneo e sugere que há uma maneira segundo a qual, ainda que outros modos de produção sejam distintamente espaciais, o nosso foi espacializado em sentido único, de tal forma que o espaço para nós é uma dominante existencial e cultural, uma característica tematizada e enfatizada, ou princípio estrutural, em contraste marcante com seu papel relativamente secundário e subordinado(ainda que certamente não menos sintomático) em modos de produção anteriores; dessa forma, mesmo se tudo for espacial, essa realidade pós-moderna que nos cerca é de algum modo mais espacial do que qualquer outra.¹⁶⁶

Mas também devemos ressaltar que mesmo sendo o elemento cultural dominante da contemporaneidade, o pós-modernismo abriu espaço pela sua própria natureza de ressaltar as diferenças, para o inapresentável, para os fragmentos e para tudo que seja heteróclito. Desta forma Fredric Jameson pontua:

Todas as exposições totalizantes do pós-moderno sempre incluíram um espaço para as várias formas de cultura oposicionista, a dos grupos marginais, as das linguagens residuais ou emergentes radicalmente distintas, sendo que sua existência é já predicada pelo desenvolvimento desigual do capitalismo tardio, cujo primeiro mundo em sua dinâmica interna produz um terceiro mundo em seu próprio interior.¹⁶⁷

¹⁶⁴ HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Loyola, 2000, página 69.

¹⁶⁵ JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo, a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Ática, 1987, p. 176.

¹⁶⁶ Idem, p. 364.

¹⁶⁷ Idem, p. 175.

E vale salientar na sua exterioridade também. A existência do tropicalismo é um exemplo visível da questão, já que este guarda toda uma sistemática de transgressão, experimentalismo e oposição ao longo de sua existência. Notadamente no momento de seu maior alcance e intensidade, o biênio 1967-1969, frente às questões nacionais e estrangeiras que lhe cercava.

Ao mesmo tempo é válido ressaltar que no pós-moderno a categoria que denominamos espaço é da ordem da saturação midiática e comunicacional. Na modernidade, espaço era um elemento secundário e quase harmônico perante o indivíduo. No âmbito do pós-moderno, o espaço dialoga em pé de igualdade, ou chega muitas vezes a sobrepujar o indivíduo, influenciá-lo, mas também se deixar influenciar por aquele, pelo fato de ser mais informe que a temporalidade em si. Como ainda afirma Fredric Jameson, se referindo ao espaço: “É um invólucro que envolve, mas de maneira reversa, o que é envolvido pode ser invólucro.”¹⁶⁸

Assim sendo a era pós-moderna por submeter o tempo ao espaço, pode ser vivenciada por uma diversidade de espaços temporais, através da moda, da arte, não mais por um processo de representação histórica, mas de presentificação cenográfica. O pós-moderno renunciou ao mito modernista de produzir um espaço utópico radicalmente novo, e lida com a ideia da citação, dos cenários que se justapõem, se recombinaem como platôs e de maneira rizomática.

O pós-moderno em suas expressões artísticas rompe com a dicotomia entre significante e significado, ou seja, entre a representação e a realidade. O significado que chamamos realidade é complexificado e a representação, que denominamos significante é implodido e substituído pela presentificação de fragmentos, elementos colados, citação e reapropriação de discursos, pela carnavalização alegórica. Segundo Fredric Jameson: “A interpretação alegórica é, antes de mais nada, uma operação interpretativa que começa por reconhecer a impossibilidade da interpretação no sentido antigo, e por incluir essa impossibilidade em seus próprios movimentos provisórios e até aleatórios.”¹⁶⁹

Por sua vez a espacialidade tropicalista se constrói através da carnavalização alegórica, que de mesma forma já é um procedimento consequente da Antropofagia, prática marcante da Tropicália. Por outro lado, o pós-moderno rompe em termos de espaço com a ideia de interior e exterior; Na Modernidade, os elementos de uma estrutura artística se encontram no espaço, juntos e combinados por atração; a relação entre a arte africana e distorção da figuração em Picasso na obra *Les demoiselles d'Avignon* é bem ilustrativa desta questão. No espaço pós-

¹⁶⁸ Idem, p. 126.

¹⁶⁹ Idem, p. 184.

moderno, segundo a perspectiva de Fredric Jameson, os elementos e componentes de uma obra são mantidos juntos por justaposição ou supressão entre fundo e figura.¹⁷⁰ Na canção tropicalista este gesto é exercido e percebido através da alteridade, complementação ou ausência.

A espacialização que ocorre na pós-modernidade em nível artístico também é um processo em que as “belas artes” tradicionais são midiaticizadas, isto é, elas tomam consciência de si como diferentes mídias no interior de um sistema midiático no qual sua própria produção interna, também constitui mensagem simbólica, e em uma tomada de posição sobre o estatuto do medium em questão. A fala de Caetano Veloso aos estudantes que vaiaram sua composição *É Proibido Proibir* é um exemplo singular, quando na ocasião, aquele demolia a perspectiva estudantil de que os festivais musicais eram um espaço político de defesa da nação e de seus ideais, mas que na verdade não passavam de espetáculos midiáticos e que os tropicalistas sabiam disso e não escondiam o jogo, tomando desta forma uma posição política e artística em relação ao certame, ou seja, de provocar a implosão daquele evento.

O espaço construído na pós-modernidade é aquele que envolve a perda da aura artística preconizada por Walter Benjamin e a saturação de qualquer vazio, é aquele exposto à barreira do imediato, onde toda e qualquer mediação foi removida, e, portanto é o espaço também da vertigem e da desorientação.

Podemos a partir destas considerações, observar que as características do pós-moderno são constantes no projeto tropicalista, quer seja nas artes plásticas e visuais, quer seja no teatro, literatura e notadamente a música, pois segundo Jameson: “A relação mais crucial da música com o pós-moderno, certamente passa pelo espaço (em minha análise, uma das características distintivas ou constitutivas da nova cultura ou dominante cultural).”¹⁷¹

Estas características que o pós-moderno compartilha com a Tropicália, passam necessariamente primeiro pela espacialização, resultado de uma constante descontinuidade, tanto temporal, quanto espacial, ao mesmo instante que também é fruto de uma intertextualidade de discursos, práticas e representações culturais e históricas postas em conflito pela crise de representação do objeto artístico, que já não consegue por si só açambarcar a realidade; De mesma forma a Tropicália e o pós-moderno compartilham a ideia que dentro da espacialidade coexistem diferentes temporalidades históricas, fragmentadas pelo experimentalismo artístico, pela saturação midiática e comunicacional, elementos heteróclitos implodidos pela carnavalização alegórica e que resultam de forma específica e

¹⁷⁰ Idem, p. 122 e 123.

¹⁷¹ Idem, p. 304

pontual na espacialidade tropicalista em si. Podemos ainda apontar o fato de que a Tropicália herda a ideia do provisório, do descartável oriunda do pós-moderno, além da ambiguidade, deslizando entre as instâncias do cultural, social e econômico, sem se ater a nenhum deles e tornando-os complexos pela contaminação de seus termos; a ironia e a ludicidade, a contradição e a incoerência na composição do fazer artístico, assim como a estética de inclusão. *Ivo Lucchesi e Gilda Korff Dieguez* afirmam a respeito:

Entre as muitas virtudes que o Tropicalismo apresentou, uma se destaca de modo singular: a capacidade de o movimento articular a *estética da inclusão*. Souberam seus artífices absolver de cada vertente musical dominante no mercado (ou presente na memória cultural) uma característica. Da Bossa Nova extraíram o aprimoramento técnico-profissional, lição dos mestres João Gilberto e Tom Jobim. Da Jovem Guarda retiraram o conceito de transformação comportamental, aliada à utilização do som elétrico e eletrizante. Da tradição(samba e ritmos regionais) captaram o sentido da festa e a incorporação do elemento cultural local. O somatório das tendências permitiu aos tropicalistas o exercício de uma pluralidade ética, estética e política. Os tropicalistas, que reconheciam a validade de todas as variantes, não assumiam compromisso com nenhuma delas em especial, o que lhes possibilitou o alargamento de opções poéticas e musicais. Sob esse prisma, o Tropicalismo, escudado na mobilidade e na paródia, anarquicamente propunha que o lema da hora era a defesa da liberdade.¹⁷²

Desta maneira a partir destas conexões, características, elementos e componentes que foram elencados entre o pós-moderno e a Tropicália, temos por orientação, traçar um discurso a respeito das espacialidades tropicalistas, definir qual o espaço histórico que permeia suas canções, notadamente do disco manifesto de 1968, evidenciar os diversos tipos de espacialidades que estas canções trazem consigo, demonstrar que as canções tropicalistas no geral são diferentes de suas predecessoras da *Bossa Nova e da Jovem Guarda* e porque o são.

4.1 “MAKES ROOM FOR THE UNKNOWN; I GET INSIDE THE SECRET ROOM OF AN UNTHINKABLE HOUSE, IN WHICH I FEEL THE GRACE, IN WHICH I GET TO BE THE SPACE”¹⁷³

A questão fundamental em nosso trabalho e que será tratada daqui por diante é a que diz respeito às espacialidades tropicalistas. A primeira hipótese a ser posta em discussão é a que diz respeito a se as canções tropicalistas são espacializadas; se elas o são, deveremos

¹⁷² LUCCHESI, Ivo e DIEGUEZ, Gilda Korff. **Caetano: Por que não? Uma viagem entre a aurora e a sombra**. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1993, p. 28.

¹⁷³ O título é o terceiro verso da canção “**The Three Mushrooms**” de Gilberto Gil e Jorge Mautner, presente no álbum londrino de Gil em 1971; Numa tradução livre quer dizer aproximadamente o seguinte: “**Abre espaço para o desconhecido, eu entro na sala secreta de uma casa impensável, em que sinto a graça, em que eu chego a ser o espaço.**”

procurar saber por que e como essas espacialidades são construídas a partir da linguagem e da história e de que maneira as canções da Tropicália se diferenciam das demais canções contemporâneas a elas, olhando-as em retrospecto ao cancionário da “Jovem Guarda” e da “Canção de Protesto” mais especificamente.

Segundo o filósofo Celso Favaretto, as espacialidades tropicalistas nascem a partir de um fenômeno que ele denomina “Carnavalização”¹⁷⁴. O termo carnavalização posto em questão, é oriundo de considerações de um linguista russo, Mikhail Bakhtin¹⁷⁵, que formulando uma teoria crítica na área dos estudos linguísticos e literários, afirmava que muitos textos da literatura no decorrer da história, assim como obras pictóricas de mesma forma, promoviam a inversão de sentidos de costumes consagrados e normatizados pela sociedade, sobrepondo o profano ao sagrado, o novo ao velho, buscando pela paródia, pela mimese, demonstrar um mundo às avessas, um mundo feito de absurdos e imagetivamente grotesco. Estas obras, segundo o pensador russo demonstrariam a cultura de um povo em seus efeitos cômicos e paródicos proporcionados pelo inconsciente social manifestados nos rituais de máscaras, no riso, na busca do grotesco, nas festas, nas orgias, no carnaval, nos rituais religiosos, ou seja, em tudo aquilo que fosse feérico e vertiginoso e que profanasse todas as normas de interdição social. A carnavalização enquanto desvio normativo, como paródia, como estilização, como apropriação, geraria ao final, portanto, algo como um contra estilo e até mesmo como uma contracultura. Neste sentido a carnavalização tropicalista deve:

Além disso, ser analisada quanto ao seu processo de espacialização. Na maior parte das músicas há alternância, quando não oposição, de espaço aberto e espaço fechado, inclusive um processo de abertura de espaços fechados. As ações ocorrem nas ruas, praças públicas, parques, que são lugares de passagem e mudanças rápidas; ou então, em interiores e exteriores (psicológicos ou ideológicos)-salas de jantar, quintais, corredores, portões, prateleiras, balcões.¹⁷⁶

Assim, no entendimento de Favaretto, as canções tropicalistas são pela sua natureza construtiva, formalmente espacializadas; Aceitamos essa hipótese como válida e perfeitamente demonstrável na prática, todavia, queremos ir um pouco mais além do pensamento do filósofo paulista, quando sugerimos que essas espacialidades não são fenômenos meramente linguísticos ou literários, mas carregam em si uma veemente

¹⁷⁴ Ver em FAVARETTO, Celso. **Tropicália, Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 81.

¹⁷⁵ O estudo crítico da Teoria da Carnavalização encontra-se em: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 5.ed., 2010.

¹⁷⁶ Ver em FAVARETTO, Celso. **Tropicália, Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 81.

historicidade a respeito do Brasil, de sua inserção no continente americano e nas suas relações com o mundo.

Outrossim, não renegamos a formalidade dessas espacialidades, mas também queremos pensar nas múltiplas configurações que aquelas têm nas canções tropicalistas. A modernidade pensava o espaço em termos de localização geográfica predominantemente ou de extensão territorial, a maneira mais usual ainda na atualidade de se pensar o espaço, e que resulta na noção de fixidez e normatização da paisagem, do lugar, bastante comum nos processos de pensamento da média da sociedade.

A Tropicália, manifestação cultural da Pós-Modernidade, pensa, efetua e presentifica em suas canções uma outra percepção de espaço; em primeira instância, o tropicalismo pensa a espacialidade como uma relação de elementos, ou seja no interior das canções transitam e se distribuem simultaneamente diversas temporalidades históricas que se presentificam determinando a espacialidade em si. Em um segundo momento, por compreender o espaço, como o âmbito de pluralidades, o tropicalismo demarca, separa, classifica estes mesmos elementos de forma rizomática e reconhece desta forma suas ligações circunstanciais e múltiplas. Em suas derivações, instabilidades, permutações, arranjos, combinações, e como estes se constituem em um platô. Como o pós-moderno pensa o espaço numa vertente e orientação de relações e posicionamentos, as espacialidades nas canções tropicalistas determinam entre diversas temporalidades históricas, em um terceiro ponto, práticas de vizinhança, aproximação, distanciamento, convivência, coabitação, tensão, embate, afrontamento.

Observamos que as espacialidades tropicalistas se justapõem e se relacionam por alteridades. Celso Favaretto apontando uma das relações espaciais nas canções tropicalistas afirma:

Este movimento de abertura-fechamento do espaço [...], é ambivalente, pois cada momento exige o outro para se completar. As produções tropicalistas [...] não aludem à substituição de um estado por outro, nem propõem modelos de mudança, mas insistem num procedimento de contaminação de realidades diferentes, reiterando e misturando referências contextuais, citações, interpretações e estilos, para reduzi-los ao “grau zero” no qual eles apodrecem. É um procedimento conjuntivo que se cristaliza no efeito cafona, no qual a manutenção do antigo não tem função contemplativa, pois é exagero tático. Daí o estranhamento: faz intervir, como elemento contrastante, a sensibilidade [pós] moderna, urbano-industrial-múltipla, fragmentária, que não se deixa aprisionar por um único referencial. Tal operação de deslocamento é excêntrica: desapropria todos os centros, neutralizando-os; ao mesmo tempo, ela os confirma em sua condição de coisa acabada, pronta para ser devorada.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Idem. p.82.

Da mesma forma as espacialidades tropicalistas podem assumir configurações outras que englobem dimensões do pensamento e da ação dos indivíduos historicamente imersos na sociedade, cultura ou economia; espaços como referencial, ou seja, a presença ou ausência de elementos, pessoas, paisagens; espaços enquanto localização e posição, na dinâmica daquilo que pode ser interno ou externo; espaços na perspectiva da temporalidade cronológica, a duração de eventos encarados como provisórios ou tendentes à permanência; espaços enquanto forma e dimensão, em certa medida pensados por Favaretto, enquanto alternância entre aberto e fechado, mas não esquecendo se aqueles podem ser grandes, pequenos ou não terem fim; espaços enquanto caráter, se íntimos e privados ou públicos e coletivos, espaços porosos ou densos, espaços ocupados e apropriados ou desertos e olvidados, espaços extensivos ou espaços de confinamento. Entretanto, mais importante que todas as variantes que as espacialidades tropicalistas podem ter e assumir no interior das canções é não esquecer que a sua existência talvez seja o maior diferencial que as músicas tropicalistas têm se colocadas em termos comparativos com outras canções contemporâneas, provenientes da *Jovem Guarda* ou oriundas da intitulada *Canção de Protesto*. E tal questão merece de nossa parte algumas considerações de mesma forma. No que diz respeito às canções da Jovem Guarda, que são marcadas pela simplicidade temática e discursividade direta em suas letras, estas na maioria das vezes contam uma pequena história, estabelecem um pequeno relato de caráter cronológico e temporal onde os protagonistas são norteados pelas situações do acaso ou dirigidos pelo destino, se esforçando na busca de seus interesses e ideais; a conquista romântica, o verdadeiro amor, os símbolos de status que diferenciam notadamente o automóvel. Neste contexto as personas envolvidas nas situações relatadas nas canções se deslocam em termos espaciais no que tange a termos existenciais, por exemplo, as metáforas das caminhadas da vida ou então em deslocamentos espaciais propriamente ditos por ruas, praias, cinemas, ou passeiam pelas ruas apreciando a paisagem de maneira descompromissada. A este respeito, Paulo de Tarso Cabral Medeiros afirma:

Com ritmo veloz e acordes quadrados, as letras simples e diretas se iniciam geralmente sob um clima de tensão para terminar com alguma chave de ouro, ou alguma “lição”, tipo moral da história. Estilo, aliás, inspirado na atmosfera e na estrutura narrativa das histórias em quadrinhos — que constituíam, segundo os próprios testemunhos dos compositores [Roberto Carlos e Erasmo Carlos], toda a literatura consumida por eles. E, como acontece nas histórias do gibi, ao suspense

prolongado segue-se o repouso bem vindo, a conclusão da trama sempre sendo irrisória em relação ao clima de tensão, medo ou perigo suscitado desde o início.¹⁷⁸

Percebe-se então que nestas canções a categoria “espaço” que é o cerne maior de nossa atenção e considerações, não é uma condição a ser historicizada, não há nenhuma argumentação sobre tal elemento; o espaço em si é quase sempre o espaço citadino das metrópoles nacionais, que no contexto do cancioneiro da Jovem Guarda é compreendido como o mero espaço geográfico, elemento fixo e pouco mutável, paisagem e cenário das ações e situações vividas e empreendidas pelos indivíduos e que por ter tais características permanece sem maiores alterações pontuais. Observa-se que nestas condições o espaço histórico é secundário, mero adorno das práticas e percursos individuais e/ou coletivos, adereço que meramente compõe uma paisagem, um dado banal e que nem merece ser computado no processo analítico de entendimento e conhecimento da e sobre a canção. Embora fosse um “espaço de disponibilidade” para novas práticas e atitudes de uma juventude em sua maioria de origem suburbana, as canções da Jovem Guarda, não tiveram uma preocupação de tematizar os espaços históricos como já dito anteriormente de modo peremptório, pois lhes faltava escopo intelectual; Erasmo Carlos em depoimento após a Jovem Guarda diria a esse respeito:

A gente não tinha pretensões. Hoje eu vejo... era muito simples, não é? Muito ingênuo, mas a gente falava das nossas coisas, mesmo. A gente não era universitário, não. Não sabia falar de outras coisas. Eram nossos problemas, garotas, carros... Eu só tinha o ginásio, vinha da Zona Norte [Subúrbio do Rio de Janeiro], a Wanderléa parece que não tinha nem o ginásio. Que é que a gente podia dizer? E o grosso de nossa plateia era assim também, era feito a gente, se identificava conosco. A gente veio do povo mesmo. Olha não me lembro de outro movimento que tenha vindo do povo e subido tão alto... Bom, não muito alto, mas alto enfim.¹⁷⁹

Além do que, como nos relata o pesquisador Paulo de Tarso Cabral Medeiros: “Esses roquezzinhos apareceram, quem sabe, pra dizer que tudo não passava de uma alegre e saudável brincadeira.”¹⁸⁰ Na medida em que a Jovem Guarda produziu um lugar: “Para receber a turma das namoradinhas e tremendões, reunidos em ritmo festivo e naquele tom de jovial narcisismo.”¹⁸¹

¹⁷⁸ MEDEIROS, Paulo de Tarso Cabral. **A Aventura da Jovem Guarda**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 31.

¹⁷⁹ Depoimento de Erasmo Carlos presente em: MEDEIROS, Paulo de Tarso Cabral. **A Aventura da Jovem Guarda**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 67 e 68.

¹⁸⁰ Idem a nota anterior, p. 31.

¹⁸¹ Idem a nota anterior, p. 45.

O cancionero que foi elaborado e que esteticamente faz parte do que se convencionou chamar de *Canção de Protesto* (antes denominada de Moderna Música Popular Brasileira ou MMPB¹⁸²), curiosamente se aproxima em termos do seu homônimo da Jovem Guarda, na medida em que relega a categoria “espaço” também a uma perspectiva secundária, não historicizando-a, embora pudesse tê-lo feito até pelo nível intelectualizado dos que se filiaram a essa corrente estética na música brasileira. Segundo Walnice Nogueira Galvão:

As canções da MMPB são de boa qualidade, tendo em decorrência, maior força de convicção e mensagens mais sutis. Estamos longe, aqui, tanto da grosseria e titilação do iê-iê-iê nacional, como do escapismo óbvio da produção intimista¹⁸³. E, ao nível do óbvio, as canções da MMPB aparentemente mobilizam o ouvinte mediante palavras de ordem avançadas: os oprimidos e os alienados povoam os textos dela. [...] Por ser mais sofisticada e de melhor qualidade, a MMPB não dispõe dos auditórios histéricos do iê-iê-iê porque incomoda um pouco, não serve para boates e situações análogas, que vem a calhar com a linha intimista. O público da MMPB, de gosto mais refinado, tem sua massa constituída por universitários e seus adjacentes, como intelectuais em geral, artistas, publicitários, jornalistas, etc. É um público mais ou menos cultivado, que se acha familiarizado ao nível da informação com as preocupações sociais, econômicas e políticas de nosso tempo, e que responde bem a alusões à injustiça e à desigualdade.¹⁸⁴

Todavia, a preocupação política e de endereçar mensagens dessa natureza ao grande público, obnubilou a formalidade do cancionero de protesto, da linguagem e da história, da pesquisa estética e da ideia da espacialidade, bem como das questões que poderiam daí advir, em detrimento de uma mensagem consoladora e messiânica, geralmente a partir de um périplo de sofrimentos, uma busca de evasão física e existencial para um futuro a se realizar; projetando uma espacialidade onde houvesse a redenção humana e social do indivíduo, muito embora esta espacialidade não fosse sequer tematizada ou caracterizada de maneira mais profunda. Tal viés se aplica quando o cancionero de protesto tem um caráter épico, diga-se de passagem. Quando a música no contexto da “Canção de Protesto” adquire um tom mais lírico, ocorre a presença de uma nostalgia de um lugar, denominado ou não, ampliando-se a ideia de evasão humana que quase sempre reativa a dicotomia e oposição entre cidade e campo, rejeitando as temáticas urbanas que eram caras e comuns ao cancionero da Bossa Nova; com

¹⁸² Esta sigla foi usada ainda na década de 1960 e aparece em um texto de Walnice Nogueira Galvão, onde ela usa a sigla MMPB, para intitular um tipo de canção derivada das experiências de pesquisa estética da Bossa Nova e que depois foi renomeada de *Canção de Protesto*. Posteriormente a sigla foi alterada para *MPB* e passou a denominar toda a música brasileira em todas suas manifestações. Todavia não é um conceito bem aceito por musicólogos, pesquisadores, artistas e historiadores e que provoca questionamentos nos dias atuais vide o debate recente promovido na Bienal do Livro do Rio de Janeiro entre Ruy Castro, Hugo Sukman e Santuza Cambraia. Disponível em: <<http://biblioo.com.br/bienal/a-mpb-em-debate-na-bienal/>>. Acesso em 26/09/2010.

¹⁸³ Produção intimista é uma referência a Bossa Nova e a maneira suave de cantar criada por João Gilberto.

¹⁸⁴ **MMPB: Uma análise ideológica** In GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de gatos: ensaios críticos**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, p. 94.

a assunção de um universo interiorano, rural, puro e não corrompido. Muitas dessas canções tematizam as favelas, mas é bom ressaltar que na década de 1960, esse espaço, embora citadino, era considerado de características rurais.

O cancionero de protesto por não ter uma preocupação maior com a questão da espacialidade, não a tematiza de forma direta e nem a explica ou analisa em suas características. Sua perspectiva se aproxima mais uma vez do cancionero da Jovem Guarda, na medida em que percebe o espaço também como algo fixo historicamente, numa mirada eminentemente geográfica, de caráter cosmológico, no sentido de material e ordenado, exteroceptivo, onde é o indivíduo na temporalidade cronológica que se modifica através de um processo de conscientização política e social. Desta feita nega-se o imobilismo e nas “Canções de Protesto” é constante a utilização do verbo ir em todos os seus tempos, existindo, portanto a concepção de deslocamento espacial, mas não a perspectiva de espaço histórico em si. Quando a temática lírica trata de deslocamentos espaciais, esse tem um caráter noológico, relatando as vicissitudes da alma, do espírito e nesse ínterim o espaço que também não é tematizado e é informe, não sendo definido de forma pontual, apenas remete a ideias como as “veredas da saudade”, “caminho para o amor” ou expedientes desta natureza.

Algo que merece menção, embora não esteja diretamente relacionada à questão da espacialidade histórica, é que a “Canção de Protesto” ou de cunho participativo é evasiva e escapista, apostólica e saudosista e que ela: “Trata de evasão e consolação para pessoas intelectualmente sofisticadas. O gesto de uma proposta encobre um afago ao privilégio.”¹⁸⁵

4.2 “YOU WON'T SEE ME, SPACES GROW WIDE ABOUT ME”¹⁸⁶

Embora Caetano Veloso tenha dito que ninguém o veria e que espaços cresciam sobre ele, não somente ele foi visto pela ação empenhada no tropicalismo, assim como as canções da Tropicália irromperam a cena cultural brasileira com as espacialidades históricas em seu interior. É um fato diferencial e talvez único no cancionero brasileiro, que as canções tropicalistas sejam visivelmente espacializadas e que este fato intrínseco faz parte de suas demandas perante a cultura e a história do país. Já foi argumentado que as espacialidades tropicalistas são resultantes de uma prática de carnavalização e que em termos literários teria

¹⁸⁵ MMPB: Uma análise ideológica In GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de gatos**: ensaios críticos. 2ª edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, página 95.

¹⁸⁶ O título é o segundo verso da canção “**Neolithic Man**” que consta no álbum “**Transa**” de Caetano Veloso datada de 1972 e que numa tradução literal diz “**Você não vai me ver, espaços crescem amplos sobre mim.**”

um caráter alegórico; todavia é necessário esclarecer porque o tropicalismo possui um rol de canções tão distintas e particulares, peculiares até, em contraposição as demais músicas, quer sejam oriundas da Jovem Guarda ou quer provenham da Canção de Protesto, além de elucubrar que as espacialidades da Tropicália não são somente um fenômeno linguístico e literário unicamente. Quais seriam as razões e as características das canções tropicalistas em seu processo de espacialização? É o que tentaremos explicar adiante.

As canções tropicalistas empenharam-se em certa medida em romper o liame, o limite entre a arte e a vida, desta forma traziam para o seu nexos interior formal e conteudístico a historicidade dos espaços que se faziam presentes pela existência real, pela reminiscência afetiva, pelos resquícios materiais no interior da sociedade brasileira no final da década de 1960 e início da década de 1970. Esta postura era ensejada a partir de um diálogo intenso não somente com as demandas e injunções de seu tempo cronológico, mas com todas as contradições sociais perante a existência de uma ditadura de direita política que cerceava violentamente a sociedade civil, e uma esquerda atomizada em vários segmentos, dividida entre a luta pela organização dos trabalhadores e a luta armada propriamente dita. Ao mesmo tempo procurando dialogar com a riqueza cultural daquele momento, as canções tropicalistas estabeleceram pontes com as artes plásticas e o teatro, e repercutiram vivamente no cinema. O fato de o nome Tropicália ser originalmente oriundo de uma obra do campo das artes plásticas, onde seu entendimento se dava pela participação do espectador em seu espaço compositivo é um fato bem ilustrativo do que estamos por estabelecer em nossas considerações.

Igualmente, devido a sua perspectiva dialógica as canções tropicalistas incorporaram temáticas, sonoridades, performances, instrumentos que eram rejeitados, repudiados ou alvo de exclusões e filtragens, pelos formadores do gosto, pela esquerda universitária, dentre outros, procurando conter em suas espacialidades históricas toda, qualquer e possível contradição cultural, política e social; em outras palavras bombas, passeatas, *stars* de cinema, cafonice, arcaísmo, poder econômico, guitarra elétrica e toda a miríade de elementos que pudessem compor o cenário da sociedade brasileira. O que era duradouro, o que era efêmero, o que era grosseiro, o que era de mau gosto, o que era o sucesso instantâneo, toda a vertigem do existir daquele momento em que tudo era “perigoso e divino, maravilhoso¹⁸⁷.” As canções tropicalistas estabelecem desta forma a prática do rizoma como elementos em constante devir e multiplicidade e sua obra máxima, que é o disco manifesto “*Tropicália ou Panis et*

¹⁸⁷ Referência à canção *Divino, maravilhoso* de Gilberto Gil e Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa e que ficou em terceiro lugar no Festival da TV Record em 1968.

Circenses”, é o exemplo mais bem acabado de um platô como elemento cultural, pois como afirma Gaston Bachelard: “É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração, concretizados por longas permanências.”¹⁸⁸

As canções tropicalistas definiram-se também pelas espacialidades, porque fizeram de forma metacrítica seja em termos linguísticos, poéticos e históricos uma análise da cultura e sociedade brasileira, através do cancionário nacional, desde as formas consideradas primitivas e tradicionais ou folclóricas como a marcha, o frevo ou até mesmo o samba, as grandes vozes da Rádio Nacional, a música dita comercial e de má qualidade, como boleros, *twists*, versões da música italiana ou hispânica, em um processo sempre de irradiação constante, buscando ressignificar formas e mensagens conteudísticas e nunca promovendo uma prática de aglutinação que pudesse tornar a canção um elemento petrificado e apenas compreendida numa visão unilateral. O processo de espacialização das canções tropicalistas envolve, portanto um permanente estado de complexificação dos elementos envolvidos em sua formatação como elemento discursivo e histórico, sendo que a esta complexidade, é adicionada a autocrítica da própria canção tropicalista em si.

As práticas de experimentação artística quer fossem musicais, cênicas ou de cunho performativo permitiram também através de uma estética de inclusão, a obtenção e a formatação de espacialidades nas canções tropicalistas, na medida em que estes componentes também constituíram elementos que formatam o espaço a que as intervenções tropicalistas se dedicavam. Evidentemente todos estes elementos dispersos nas canções tropicalistas geravam uma saturação, um transbordamento de informações, que levavam à incompreensão por parte do grande público. Um bom exemplo disto é a inclusão das passeatas e palavras de ordem do “Maio Parisiense”, associada ao Atonalismo musical na música “*É proibido Proibir*” de Caetano Veloso, que provocaram uma enorme vaia no Festival Internacional da Canção em 1968 e uma contundente resposta por parte do autor daquela, que sendo gravada e lançada posteriormente em disco, ganhou o nome de “*Ambiente de Festival*”. Até em suas confrontações mais empedernidas a Tropicália sempre se mantinha em constante espacialização, pois segundo Caetano Veloso:

No Tropicalismo adotamos procedimentos como a paródia, o cafonismo, a técnica da colagem, a carnavalização dos temas, e uma posição desabusada em relação à ideia de cultura nacional popular. A gente desrespeitava os dogmas dessa doutrina. Nós encaramos a música internacional e também a diferença entre música comercial e música de boa qualidade, a questão do cafonismo. A gente desrespeitou todas

¹⁸⁸ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 29.

essas divisões. O Tropicalismo, de certa forma queria tomar conta da cultura, do espaço.¹⁸⁹

Outro fator e também razão para que as canções tropicalistas fossem espacializadas era o fato de trazerem em si uma percepção de história enquanto uma fratura, ou seja, a mirada de um devir da sociedade brasileira não em ordenação cronológica, onde fatos se sucedem a fatos em busca de uma compreensão de um todo social, político, cultural e econômico em um panorama coeso e organizado; mas uma percepção descontínua, desdobrável, desviante dos caminhos da própria sociedade, uma história móvel e rizomática, que deve ser compreendida em suas multiplicidades e nunca numa unicidade redutora e aglutinadora. Não uma história de comedimentos, mas de exacerbações, nunca uma história de suturas e cesuras, mas de despedaçamentos, heteróclita como a realidade pode ser e é na maioria das vezes.

Também é interessante observar que a maioria das canções tropicalistas sugerem espacialidades urbanas e citadinas. Contudo, a cidade como grande metáfora da espacialidade tropicalista, não é apenas o tecido urbano onde se agrupam “Habitantes em aglomerada solidão, por mil chaminés e carros, gaseados a prestação”¹⁹⁰ mas também o lugar ermo perdido do terceiro mundo, que segundo a historiadora Flávia de Sá Pedreira seria: “um terceiro mundo em sua contraditória modernidade subdesenvolvida, urbanoide e violenta. [onde] o espaço público se vê facilmente invadido pelo privado, no qual predominam atitudes pouco racionais, configurando-se a exasperação às formalidades e ao lado impessoal das relações sociais e/ou políticas.”¹⁹¹

Espaço que seria fielmente bem retratado na película de Rogério Sganzerla “*O Bandido da Luz Vermelha*” onde se faz presente o campo, a favela, os bairros nobres e os bairros periféricos, o sertão e o chapadão através de seus tipos humanos deslocados, a edênica ideia de um paraíso perdido de matas virgens e tropicais.

A presença sempre constante das espacialidades nas canções tropicalistas leva-nos também a pensar que aquelas são também formatadas a partir da perspectiva da alteridade; em outras palavras, que as espacialidades também estão presentes nas canções quando remetem ao espaço do outro, do estrangeiro, daquilo que não é meu, mas que me interessa pela

¹⁸⁹ Depoimentos de Caetano Veloso a Getúlio Mac Cord em 06 de março de 1989 e 07 de julho de 1996 presentes em: MAC CORD, Getúlio. **Tropicália, Um Caldeirão Cultural**. Rio de Janeiro: Editora Ferreira, 2011, p. 257 e 258.

¹⁹⁰ Verso retirado da Canção “**São, São Paulo**” de Tom Zé, presente em seu primeiro álbum “Grande Liquidação”, editado em 1968 pela gravadora Rozemblit e relançado pela Sony Music em 2000.

¹⁹¹ PEDREIRA, Flávia de Sá. **Confrontando Identidades no filme O Bandido da Luz Vermelha**. In Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho de 2011, p. 1-3.

diferença que se instaura perante o espaço que eu possuo ou ao qual pertenço. É a condição antropofágica na perspectiva oswaldiana em sua máxima “Só me interessa o que não é meu”¹⁹², é a retirada das fronteiras entre o mundo interior e o mundo exterior, e que torna as espacialidades das canções tropicalistas o âmbito igualmente da reordenação e ressignificação de lugares, práticas, máximas, discursos, ditos populares, paisagens trazendo à tona e permitindo a presentificação das diversas temporalidades cronológicas da sociedade brasileira.

Desta forma, se a Bossa Nova, por exemplo, fazia culturalmente uma triagem e um gesto de seleção de valores culturais, a Tropicália assume um gesto de assimilação, contraste e distinção, experimentação, fratura, multiplicidade, contradição, descontinuidade, irradiação, metacrítica e autocrítica, entropia, antropofagia e reordenação, em que todos esses elementos estão presentes em combinação, arranjo e justaposição, no interior das espacialidades das canções tropicalistas, caracterizando-as desta forma como únicas no cancioneiro nacional brasileiro.

4.3 “ESSAS PESSOAS DA SALA DE JANTAR, SÃO OCUPADAS EM NASCER E MORRER”: ESPAÇOS HISTÓRICOS EM CANÇÕES TROPICALISTAS¹⁹³

O cancioneiro criado pelos músicos que participaram diretamente da Tropicália é relativamente extenso, considerando o arco de tempo que ela abrange, entre 1967, com a apresentação de “*Alegria, Alegria*” de Caetano Veloso e “*Domingo no Parque*” de Gilberto Gil, até o lançamento de “*Araçá Azul*” de Caetano Veloso em Fevereiro de 1973, última experiência dentro dos postulados tropicalistas. Para efeito de análise das espacialidades tropicalistas, tomaremos em nosso trabalho, aquela que é a síntese, a suma dos trabalhos musicais artísticos da Tropicália, que é o disco Manifesto “*Tropicália ou Panis et Circenses*”, obra coletiva do combo tropicalista que reunia Caetano Veloso, Capinan, Gilberto Gil, Gal Costa, Mutantes (Arnaldo Baptista, Rita Lee, Sérgio Dias), Nara Leão, Rogério Duprat, Tom Zé e Torquato Neto, produzido em maio de 1968 por Manuel Barenstein. A obra, que seria lançada em agosto do mesmo ano, foi apresentada em show coletivo na danceteria e gafieira “Som de Cristal”, em 27 de setembro de 1968 e transformado em um programa televisivo posteriormente não exibido pela TV Globo. Este show por sua vez já tinha sido a substituição

¹⁹² Trecho do **Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade** de 1928. Disponível em: <<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>>. Acesso em 28/09/2011.

¹⁹³ O título é uma referência a Canção “Panis et Circenses” interpretada pela banda “Os Mutantes”, no disco manifesto da Tropicália, em 1968.

a um programa tropicalista que também não foi levado ao ar, que era “*Vida, Paixão e Banana do Tropicalismo*” pela mesma emissora na época. Segundo Paulo Roberto Pires:

Vida, paixão e banana do tropicalismo deveria ter sido o roteiro para o que se anunciou em 1968 como “o primeiro programa de TV do Tropicalismo”. Desentendimentos com o patrocinador, a Rhodia, fizeram com que se alterasse decisivamente o show imaginado por Torquato e Capinan.¹⁹⁴

Iniciando nosso périplo nesta obra tão múltipla, faremos uso de categorias provenientes da História Cultural, notadamente das ideias do pensador norte americano Fredric Jameson, assim como os conceitos e categorias do “pensamento à deriva” do filósofo francês Gilles Deleuze, associados à Filosofia Antropofágica do poeta Oswald de Andrade. Partindo do conceito de dominante cultural estabelecido por Fredric Jameson, o historiador americano Christopher Dunn fez uma afirmação muito pertinente a respeito da Tropicália:

A Tropicália pode ser entendida como a lógica cultural da modernidade conservadora (modernização que, por sua vez, pode ser definida como o processo de desenvolvimento desigual e autoritário promovido pelo regime militar). tal observação pode parecer um disparate leviano à primeira vista, uma vez que os tropicalistas sempre se posicionaram radicalmente contra a ditadura, suas bases ideológicas e o estado de segurança nacional que o implantou. Esse mesmo regime prendeu Caetano e Gil para depois exilá-los e, mais tarde, chegou a torturar Zé Celso, o grande diretor do Teatro Oficina. [...] Entender a Tropicália como lógica cultural da modernização conservadora, portanto, não quer dizer que os tropicalistas endossassem esse modelo de desenvolvimento. É dizer, simplesmente, que tomaram esse contexto como ponto de partida para uma reflexão crítica sobre o Brasil contemporâneo e inspiraram-se nele [e acrescentando uma reflexão nossa a esta ideia, inspiraram-se para também criticar os outros Brasis ainda presentes nesta contemporaneidade] para criar novos procedimentos formais [que aqui percebemos como as espacialidades históricas], radicalmente híbridos e injetados com uma dose de ironia, ora alegre, ora corrosiva.¹⁹⁵

A esta afirmação do pesquisador norte americano Christopher Dunn, apenas temos uma ressalva a fazer; Muito embora possamos entender sua argumentação que a Tropicália seria a suposta lógica cultural de uma modernidade conservadora no período do regime de exceção no Brasil, nós a compreendemos muito mais como a exasperação desta mesma época, além de uma expressão profunda do rol das angústias de seus criadores e pensadores frente ao país e todas as suas problemáticas. A obra que encerra esta perspectiva é naturalmente o disco manifesto “*Tropicália ou Panis et Circenses*”, que podemos definir

¹⁹⁴ Segundo Paulo Roberto Pires organizador do Livro “Torquatália”. Ver em NETO, Torquato. **Torquatália (do lado de dentro): Obra reunida de Torquato Neto**/Organização de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 57.

¹⁹⁵ DUNN, Christopher. **Parque Industrial** In Oliveira, Ana (Org.) **Tropicália ou Panis et Circenses**. São Paulo: Queen Books, 2010, página 52.

inicialmente como um artefato artístico conceitual, ou seja, um trabalho que se propõe a promover uma reflexão, um pensamento sobre o Brasil, suas contradições históricas em suas múltiplas espacialidades e desta forma estabelecer um conceito, uma ideia pontual sobre o país. Em termos puramente formais do ponto de vista da musicalidade, é um trabalho organizado sob a forma de uma longa suíte¹⁹⁶, onde as canções têm encadeamentos, ensejando a noção que não há intervalos entre as mesmas, como se fossem ou formassem uma peça única. A inspiração para este “*modus operandi*” é naturalmente o trabalho dos Beatles, “*Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*” que havia sido editado no ano anterior, 1967. Além dos encadeamentos formais, existem os encadeamentos entre as espacialidades, alvo de nossas indagações, que se dão através dos “Ritornelos”, “Rizomas”, “Agenciamentos”, para estabelecer no final a *opus* tropicalista como em um platô dentro de uma perspectiva conceitualmente oriunda do pensamento de Gilles Deleuze. O trabalho maior da Tropicália, musicalmente também é uma obra circular, onde a última canção remete ao início, traçando um portulano do país em suas miradas; mas, mesmo sendo circular, o que poderia ensejar a ideia de obra fechada, seus elementos em constante colisão, terminam dando-lhe uma percepção randômica e um deslocamento idêntico que a permite dialogar com outras obras musicais tropicalistas.

O primeiro elemento a que dedicaremos a nossa atenção é a capa e a contracapa do disco manifesto “*Tropicália ou Panis et Circenses*”. A capa e a contracapa compõem as alegorias que ensejam as espacialidades históricas contidas nas canções, apresentadas fragmentariamente. Segundo Jorge Caê Rodrigues:

Seu projeto não foi assinado e, por muito tempo, a autoria foi desconhecida. Em 1997, em entrevista ao jornal *O Globo*, Rubens Gerchman conta que, a pedido de Guilherme Araújo, empresário de Caetano e Gil, fez o trabalho gráfico da capa. [...] a produção da foto foi feita de forma coletiva e não programada, tendo Rita Lee e Guilherme Araújo como maestros da empreitada. Oliver Perroy, fotógrafo da Editora Abril, convidado de Rogério Duprat, fotografou. De qualquer forma, a foto acabou por se tornar emblemática. Os signos que aparecem na capa jogam com os signos do conteúdo do disco.¹⁹⁷

Em outras palavras, as espacialidades históricas dialogam de forma constante na exterioridade e interioridade da obra, pois também afirma Pedro Alexandre Sanches: “Capa e contracapa mais que funções de mera embalagem, participam do conteúdo programático que o

¹⁹⁶ Suíte é como se chama o conjunto de peças instrumentais dispostas a formar um conjunto para serem tocadas sem interrupções

¹⁹⁷ Ver em RODRIGUES. Jorge Caê. **Anos Fatais: Design, música e Tropicalismo**. Rio de Janeiro: 2AB Editora Ltda./Editora Novas Ideias, 2007, p.58.

LP-objeto-[...] e, ao mesmo tempo, inauguram conceitos novos em folha de produto, de consumo, de marketing, de política visual.”¹⁹⁸

Desta maneira e nesta perspectiva podemos concluir sobre a capa do disco manifesto, observando que:

A concepção, por mais que pareça ter sido feita de modo aleatório, estabelece uma ligação intrínseca com o disco, sendo difícil separá-los. A utilização dessa foto¹⁹⁹ e não de outra que possivelmente tenha existido, a escolha do verde, azul e do amarelo dando um ar solene à foto fazem do trabalho gráfico de Gerchman- [...], uma solução perfeita ao projeto estético tropicalista.²⁰⁰

Contudo ainda existem mais informações sobre o invólucro do disco manifesto que precisamos analisar. Inicialmente, a foto que ocupa a centralidade da capa, é a presentificação de tipos de espaços postos em alteridade; Se observarmos a moldura que em parte circula a fotografia, em amarelo, azul e verde respectivamente, dando um efeito de profundidade, podemos perceber que ela sugere uma linha transversa e ascendente que nos permite entrever um portal de um jardim de inverno onde “um grupo recatado e aparentemente patriarcal” pausa para um retrato em uma ambiência privada, onde se encontram separados os mundos do trabalho e da família. Um dado que assume uma nítida função crítica da ordenação classista da sociedade burguesa e capitalista. O historiador Antoine Proust afirma que: “O apartamento ou casa burguesa, aliás, se caracterizava por uma nítida diferença entre as salas para as visitas e os demais aposentos. De um lado, o que a família mostra de si, o que pode vir a público, o que ela julga “apresentável”, de outro o que ela conserva ao abrigo de olhares indiscretos.”²⁰¹

Neste espaço, de decoração convencional com banco de praça do interior, vitrais e plantas tropicais, cada membro da trupe tropicalista personifica um tipo, Gilberto Gil trajando um kaftan psicodélico esverdeado em atitude hippie, segura de forma despojada o retrato de formatura de Capinam; Rogério Duprat numa atitude dadaísta emulado Marcel Duchamp, ironicamente simula tomar seu chá em um grande penico desdenhando da aparente seriedade patriarcal, mas paradoxalmente numa postura muito rígida e séria. Gal Costa e Torquato Neto por sua vez personificam os casais recatados das famílias tradicionais; Tom Zé aparece como o parente pobre, o agregado nordestino com sua mala de couro. Caetano Veloso com o rosto

¹⁹⁸ SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo, Decadência Bonita do Samba**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000, p.60.

¹⁹⁹ As fotos de Capa e Contracapa do disco manifesto “**Tropicália ou Panis et Circenses**” se encontram nos anexos deste trabalho.

²⁰⁰ Idem, p.59.

²⁰¹ PROUST, Antoine. Fronteiras e Espaços do Privado. In **História da Vida Privada: Da Primeira Guerra aos Nossos Dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.15 e 16.v.5.

desafiador de jovem rebelde segura o retrato onde está estampada a doçura e a brejeirice de Nara Leão, secundado por Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias com suas guitarras elétricas indicando as rupturas sonantes contidas no álbum.

Todavia se olharmos a mesma foto, as linhas que lhe emolduram e lhes garantem o nexos da profundidade tridimensional, em orientação inversa, ou seja, em linha transversa, mas agora descendente, podemos visualizar uma caixa que daria ao disco manifesto a acepção de produto comercial voltado para as massas, para seu consumo e fruição. Uma embalagem colorida e atrativa aos olhos dos consumidores, seduzidos pela intensificação dos desejos na seara das práticas capitalistas.

De imediatos dois espaços estão em colisão na capa do disco manifesto, os espaços íntimos e privados associados ao patriarcalismo, espaço da família e da tradição e o espaço público, sem amarras, largamente ampliado pelo consumo capitalista, que em certa medida desorganiza aqueles primeiros. Algo que Gilberto Freyre já havia enunciado em “Sobrados e Mocambos”.²⁰²

A contracapa é o roteiro de um suposto filme (que seria o aporte visual das sonoridades contidas no disco manifesto?) onde os espaços se multiplicam através de forma e dimensão, abertos ou fechados; enquanto localização e posição, se espaços externos ou internos, se diurnos ou noturnos, numa recombinação a todo instante; onde a historicidade transita acelerada pela lembrança dos velhos filmes americanos (*Moisés* na pele de Charlton Heston ou Joan Crawford no Faroeste “*Jonny Guitar*”), A “Nouvelle Vague” francesa emulada pela película “*A Chinesa*” de Godard como símbolo da pós-modernidade; O bumba meu boi de Câmara Cascudo eletrificado pelo iê-iê-iê de Roberto Carlos, a tradição da música popular de Ernesto Nazaré e Pixinguinha frente ao Rock anglo-americano, a presença do concretismo poético, etc. Como o tropicalismo está na base de historicidade do pós-moderno, podemos também inferir que seus espaços históricos são da ordem da distribuição e do trânsito de diversos elementos, o que se pode perceber claramente neste “presumível filme” roteirizado neste *script* tropicalista, onde se dá o desfile caótico destes mesmos elementos anteriormente enumerados em regime de aproximação, diálogo e coabitação, dando senhas de suas práticas nas canções que se avizinham.

A capa do disco manifesto ainda comportaria os letreiros em grandes tipos gráficos, como legendas eletrônicas em verde, amarelo e azul com a palavra “Tropicália” em sentido ascendente e a frase em latim “Panis et Circenses” em sentido oposto e descendente

²⁰² FREYRE Gilberto. **Sobrados e Mocambos, a Decadência do Patriarcalismo Rural e o Desenvolvimento do Urbano**. São Paulo: Global Editora, 2003.

denominando-o enquanto obra artística. Todavia algo aparentemente paradoxal acontece, pois a canção “Tropicália” que denomina também a obra, nela não está incluída. Mas, essa contradição é apenas aparente por que na verdade se estabelece um nexo do espaço histórico trazido pela canção “Tropicália” enquanto espaço referencial, marcando uma suposta ausência que, entretanto, é plenamente cognoscível como fantasmagoria, reminiscência com o restante das canções que circulam no disco objeto, ou seja, entre a canção Tropicália e o disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circenses* existe uma ligação rizomática, onde diversas espacialidades se deslocam para formar esse platô, a obra por inteiro que é um conceito sobre a nossa nação na contemporaneidade.

Por conta desta ligação, é necessário contemplar a canção “Tropicália”²⁰³ que se encontra simultaneamente presente e ausente no disco manifesto; ausente na forma da materialidade sonora das canções, mas presente enquanto lembrança viva no diálogo com as demais canções que compõem a suíte musical tropicalista por excelência. Vamos transcrever a letra da canção para pontuar as nossas considerações a respeito das espacialidades históricas presentes nas canções tropicalistas, começando pela “ausente” canção Tropicália.

Tropicália
(Caetano Veloso)

Sobre a cabeça os aviões
Sobre os meus pés os caminhos
Aponta para os chapadões
Meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento no planalto central
Do país
Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás da verde mata
O luar do sertão
O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente feia e morta
Estende a mão
Viva a mata-ta-ta
a mulata-ta-ta-ta-ta

²⁰³ Embora a canção “Tropicália” esteja materialmente ausente do disco manifesto do tropicalismo, ela se encontra em um álbum, lançado no mesmo ano (1968) no primeiro trabalho solo de Caetano Veloso; sendo a faixa de abertura do mesmo. A peça musical em questão recebeu um arranjo esmerado do maestro Júlio Medaglia, tornando-se uma das obras mais bem acabadas do ponto de vista estético do tropicalismo em si e da música popular brasileira como em um todo.

No pátio interno há uma piscina
 Com água azul de Amaralina
 Coqueiro brisa e fala nordestina
 E faróis
 Na mão direita tem uma roseira
 Autenticando a eterna primavera
 E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
 Entre os girassóis
 Viva Maria-iá-iá
 Viva a Bahia- iá-iá- iá-iá

No pulso esquerdo o banguê-banguê
 Em suas veias corre muito pouco sangue
 Mas seu coração balança a um samba
 De tamborim
 Emite acordes dissonantes
 Pelos cinco mil alto-falantes
 Senhoras e senhores ele põe os olhos grandes
 Sobre mim
 Viva Iracema-ma-ma
 Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma

Domingo é o Fino da Bossa
 Segunda feira está na fossa
 Terça feira vai à roça
 Porém
 O monumento é bem moderno
 Não disse nada do modelo do meu terno
 Que tudo mais vá pro inferno
 Meu bem
 Viva a banda-da-da
 Carmem Miranda-da-da-da-da.

Iniciando as nossas considerações, observamos que a canção em discussão abriga dois entes distintos, um “Eu” que não é nomeado explicitamente e um monumento que geograficamente se localiza no planalto central do país. O espaço histórico que começa a ser elaborado pelo “Eu” remete à ideia de Brasília, e aviões que passam e caminhões que circulam, dão uma ideia muito precisa de construção de uma nova realidade nacional, lembrando que a “Nova capital” era o ponto ápice do “Plano de Metas”, o projeto desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek e seria o símbolo de uma nova era para o Brasil. Mas a canção, é bom lembrar composta entre 1967 e 1968, já percebe “O monumento” de outra maneira, compreende-o como uma monstruosidade que é a Ditadura Militar brasileira (1964-1985), ensejando a reação aquela, organizando o movimento que na época em questão, se daria com o surgimento e crescimento da guerrilha urbana de esquerda. Em simultâneo, neste espaço histórico a modernização do país é referendada no primeiro refrão com a menção à Bossa Nova, concebida, desenvolvida e estruturada na zona urbana do Rio de Janeiro, em seus bairros de classe média. Por alteridade e como um contraponto à Bossa Nova, emerge a “palhoça” que tanto pode ser uma típica habitação interiorana, e aí

temos a inserção do espaço do campo na canção, ou uma lembrança da canção *Minha Palhoça* de J. Cascata, sucesso da década de 1930, remetendo-nos as primeiras manifestações do samba.

Na segunda estrofe, o “Eu” continua a caracterizar o espaço histórico, descrevendo o monumento em sua constituição (papel crepom e prata) e ao mesmo tempo dando-lhe um novo enfoque, não mais a Brasília dos militares, mas um monumento humanizado que possui “olhos verdes de mulata” e uma “cabeleira” que se encontra em simbiose com a “verde mata e o luar do sertão”. Aqui o espaço histórico da canção absorve as premissas culturais da literatura romântica e ao mesmo tempo a visão geográfica positivista sobre o país, no que se refere à beleza da paisagem e a abundância de riqueza. Podemos lembrar que este trecho da obra, ainda incorpora o cancionista tradicional na menção à música de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco *Luar do Sertão* que traz a ruralidade, o espaço sertanejo para a espacialidade histórica da canção. Posteriormente, nesta parte da canção, o monumento é desumanizado num movimento reverso e se constrói a ideia que ele não tem porta, mas sua entrada é uma rua antiga, estreita e torta. Caetano Veloso em um artigo intitulado “Utopia 2”²⁰⁴ afirma que a Tropicália enquanto atuação e intervenção artística foi uma “descida aos infernos” pois tinham o “afã de pôr para fora as entranhas do Brasil”²⁰⁵. Se considerarmos tal ideia, poderemos então pensar a entrada do monumento, como a entrada deste inferno e que o passeio por este espaço histórico dantesco²⁰⁶ seriam as canções do disco manifesto. Não sem razão, a primeira canção daquele é a música sob forma de rito penitencial católico intitulada de *Miserere Nobis* e se conclui com um cântico de exaltação cristã, o *Hino ao Senhor do Bonfim da Bahia*. Fazia-se necessário o sacrifício ritualístico para penetrar no âmago das espacialidades históricas nacionais e depois deste périplo, encontrar quem sabe, uma improvável nação edênica e plural. Neste ponto podemos inferir que os espaços históricos que despontam com a canção Tropicália rizomaticamente na condição de um agenciamento, se comunicam com as correlatas espacialidades presentes nas canções do disco manifesto e

²⁰⁴ VELOSO, Caetano. **Utopia 2** in PINHO, Roberto Costa(Org.)**Museu Aberto do Descobrimento: o Brasil renasce onde nasce**. São Paulo: Fundação Quadrilátero do Descobrimento, 1994, p. 6-16. Também pode ser encontrado no jornal *Folha de São Paulo*-caderno livros, dez.1994. Disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br/sec_textos_view.php?language=pt_BR&id=99&language_id=1>. Acesso em 03/10/2011.

²⁰⁵ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 199.

²⁰⁶ Na “Divina Comédia” o poeta italiano Dante Alighieri descreve o inferno como uma espiral descendente, onde quanto maior a profundidade dos círculos infernais, maior o pecado cometido e inversamente proporcional à capacidade de salvação humana. O “inferno” tropicalista que seria encontrado nas espacialidades das canções do disco manifesto seria também o espaço do borralho, onde estas mesmas espacialidades convivem contraditoriamente por alteridade ou justaposição. A respeito da concepção do inferno dantesco ver: WERTHEIM, Margaret. **Uma História do Espaço, de Dante a Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 35-45.

podem constituir um platô em constante deslocamento, terreno fértil de práticas, ideias e indagações sobre o Brasil.

A terceira parte da canção traz elementos modernos e de caráter burguês, Pátio interno, piscina, em oposição ao monumento fechado, mas também aos termos fala nordestina, coqueiro, água de Amaralina; trocando em miúdos, a modernidade brasileira excludente no contexto do subdesenvolvimento, também inseridos nesta espacialidade histórica da canção em discussão. Em associação, cita-se uma das posturas ideológicas da época da canção, o espectro político de direita que pretendia se universalizar, naturalizando a paisagem social numa “eterna primavera” sem contradições, mas que estavam sempre presentes como “urubus passeando a tarde inteira entre os girassóis”.

O bloco seguinte identifica nesta espacialidade histórica “o pulso esquerdo e o banguê-banguê”, as forças de esquerda que à época marcavam sua atuação dando: “Início, [...] as atividades de luta armada, através das táticas de guerrilha urbana, com sequestros, assaltos, objetivando a derrubada do regime militar.”²⁰⁷ E ao mesmo tempo dentro da espacialidade da canção o “monumento” novamente se humaniza, pois ele tem veias onde corre pouco sangue e o coração balança ao samba cadenciado. Simultaneamente por sob “acordes dissonantes” esta mesma espacialidade se agiganta, revelando os impasses políticos da sociedade civil brasileira, perdida em Ipanema ou na América na figura anagramática de Iracema, mito fundador por excelência do Brasil²⁰⁸.

A coda²⁰⁹ da canção estabelece os elementos finais desta espacialidade histórica, onde o “Eu” reaparece e estabelece as constatações finais sobre o “monumento” novamente desumanizado, a partir do embate televisivo entre a “Canção de Protesto” no programa *Fino da Bossa* comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues com o programa *Jovem Guarda* de Roberto e Erasmo Carlos, associado ainda ao fenômeno pop massificado de Ronnie Von e sendo todos arrematados pela banda de Chico Buarque, além da onipresença dadaísta de Carmem Miranda²¹⁰. A canção *Tropicália* estabelece uma espacialidade histórica rizomática e

²⁰⁷ FERREIRA, Sérgio Luís Peixoto. Caetano e a Canção Tropicalista. In: MALTZ Bina Friedman e outros. **Antropofagia e Tropicalismo**. Porto Alegre/RS: Editora Universidade/UFRGS, 1993, página 79.

²⁰⁸ Ver a ideia do mito fundador do Brasil na obra Iracema de José de Alencar em CAMILO, Vagner. Mito e história em Iracema: a recepção crítica mais recente. In: **Novos Estudos CEBRAP**, nº78. São Paulo, julho de 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000200014>. Acesso em 03/10/2011.

²⁰⁹ Coda que traduzindo do italiano para o português quer dizer *cauda* é a seção com que se termina uma música. Nesta seção o compositor ou arranjador poderá ou não utilizar ideias musicais já apresentadas ao longo da composição.

²¹⁰ Um trabalho que estabelece a conexão entre Carmem Miranda e sua obra com as práticas tropicalistas pode ser encontrada no artigo “Carmem Miranda Dada”, publicado no Jornal *Folha de São Paulo* em 22 de outubro de 1991. Este mesmo artigo havia sido publicado dias antes no jornal norte-americano *The New York Times* e seu

randômica, onde seus elementos estão em colisão; se afastam, se agridem, promovem deslocamentos de significância dentro do discurso histórico. No fim, ao indicar a criticidade do tropicalismo, que ao desmontar a língua e a história formula através da música brasileira a espacialidade, a canção estabelece um nexos formal e construtivo, que também seria base e modelo para outras canções tropicalistas, dialogando com aquelas e evidentemente sugerindo outras espacialidades históricas.

Igualmente, entre a concretude do “monumento” da espacialidade histórica na canção *Tropicália* e a imagem cinematográfica desta concretude, passeiam em uma paisagem simultaneamente natural e artificial, as espacialidades históricas que se encontram em múltiplas variáveis nas canções do disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circenses*. Este inicia-se com a canção *Miserere Nobis*, cuja lírica segue abaixo.

Miserere Nobis
(Gilberto Gil & José Carlos Capinan)

Miserere-re Nobis
Ora, ora pro Nobis
É no sempre será, ô, iaiá
É no sempre, sempre serão

Já não somos como na chegada
Calados e magros, esperando o jantar
Na borda do prato se limita a janta
As espinhas do peixe de volta pro mar

Miserere-re Nobis
Ora, ora pro Nobis
É no sempre será, ô, iaiá
É no sempre, sempre serão

Tomara que um dia de um dia seja
Para todos e sempre a mesma cerveja
Tomara que um dia de um dia não
Para todos e sempre metade do pão

Tomara que um dia de um dia seja
Que seja de linho a toalha da mesa
Tomara que um dia de um dia não
Na mesa da gente tem banana e feijão

Miserere-re Nobis
Ora, ora pro Nobis
É no sempre será, ô, iaiá

impacto foi tão forte no meio intelectual americano que resultou em um convite do editor Alfred Knopf para Caetano Veloso escrever suas memórias a respeito da *Tropicália*. Anos depois o resultado deste convite se concretizou no livro *Verdade Tropical*. O artigo sobre Carmem Miranda está disponível em: <<http://biacamposcy.multiply.com/journal/item/34>>. Acesso em 03/10/2011.

É no sempre, sempre serão

Já não somos como na chegada
O sol já é claro nas águas quietas do mangue
Derramemos vinho no linho da mesa
Molhada de vinho e manchada de sangue

Miserere-re Nobis
Ora, ora pro Nobis
É no sempre será, ô, iaiá
É no sempre, sempre serão

Bê, rê, a – Bra
Zê, i, lê – zil
Fê, u – fu
Zê, i, lê – zil
Cê, a - ca
Nê, agá, a, o, til – ão
Ora pro Nobis

A Canção *Miserere Nobis* que se presentifica como uma Missa de Redescobrimto do Brasil, evidencia uma contemporaneidade enfermiça e contraditória. Se a primeira missa do país, é um marco na história nacional, a ponto de muitos verem este ato como o início da constituição de nossa formação e nacionalidade, a primeira música do álbum em questão, postula ser um ritual de purificação para se obter “bênçãos” sabe-se lá de onde e dar início a nossa travessia pelas espacialidades contidas nela e nas demais canções, que vêm em sequência. É uma religiosidade leiga como um salvo conduto para “descer aos infernos” e por ventura conseguir sair deles, no deslocamento através dos espaços históricos e que possui um caráter materialista. A canção tem um forte conteúdo de referências católicas, que nos leva a pensar em um compromisso político de mudanças sociais e que na América Latina e no Brasil, na década de 1970 produziria a “Teologia da Libertação”. Muito embora tenha um componente político explícito e acentuado, *Misere Nobis* não pode ser enquadrada na temática da “Canção engajada e de Protesto” na medida em que:

O coro das multidões que acompanhavam os sucessos da canção de protesto brasileira queria ser “uma só voz”, reproduzindo em shows, festivais e passeatas a homogeneidade de um pensamento maniqueísta, onde era fácil identificar a fronteira que separava mocinhos e bandidos, céu e chão (ou inferno). Já o coro tropicalista queria “expor cisões, sublinhando disparidades, descompassos, trabalhando com uma multiplicidade descontínua de dicções, materiais, com imagens que se desdobram, que se contrariam mutuamente e potencializam tensões.”²¹¹

²¹¹ SUSSEKIND, Flora. **Coro, Contrários, Massa:** A Experiência Tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. Ver em BASUALDO, Carlos (Org.) **Tropicália:** Uma Revolução na Cultura Brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 47.

Miserere Nobis tem seu começo com o introito de um órgão religioso e posteriormente o sibilar de sinos que estabelece uma espacialidade fechada, interior, de recolhimento, onde os elementos da religiosidade e do sagrado são ressaltados em um primeiro instante; Todavia, a entrada do canto de Gilberto Gil em princípio, num tom de súplica já de imediato questiona o destino, uma provável teleologia histórica do nosso país; Indaga, portanto a espacialidade que chamamos de nação a respeito de uma ideologia “fatalista” que nos impinge a ideia que, ou seremos condenados eternamente ao subdesenvolvimento econômico e social ou seremos aqueles sempre à espera de um futuro radiante e esplendoroso. O canto já em seu refrão desnaturaliza a imobilidade do espaço nação e remete-nos à primeira estrofe onde as causas da imobilidade são explicitadas a saber: fome, miséria, ausência de liberdade, e da mesma forma, a concepção, de como seja possível modificar essa aparente imobilidade do espaço visto como naturalizado, pela ação do deslocamento humano, não somente físico, mas de consciência social. A segunda estrofe tem um tom mais explicitamente político e se associa às questões agrárias que em pleno ano de 1968 eram violentamente olvidadas do grande público, pela ação combinada dos grandes proprietários e da ditadura militar, que procuravam combater qualquer sinal ou traço de rebelião camponesa no país; ou seja, o reaparecimento de instituições semelhantes as “Ligas Camponesas” que tiveram uma atuação contundente em prol da reforma agrária no período anterior ao golpe militar de 1964, procurando mobilizar e sindicalizar trabalhadores rurais notadamente em Pernambuco, sob o comando de Francisco Julião²¹². Entretanto, se faz necessário assinalar segundo o historiador Carlos Fico que: “No contexto de 1968, vale dizer, [...] os militares seriam surpreendidos pelo que se convencionaria chamar de “luta armada” ou de “Guerrilha urbana e rural”, isto é, a efetivação de antiga aspiração da esquerda pelo confronto direto com o governo tendo em vista a tomada do poder pela força.”²¹³

A estrofe ainda caracteriza uma ambiência, uma espacialidade que trata das questões ligadas às transformações sociais pela ótica da revolução armada, citando ideais de igualdade, fartura e prazer. A ideia que perpassa é que é possível mudar o lugar, o mundo, o espaço onde se está; além de ser interessante notar que prazer e política na espacialidade da canção não são

²¹² Para mais detalhes sobre a atuação de Francisco Julião na defesa dos trabalhadores do sítio Galileia e que deu origem as ligas camponesas entre 1955 e 1964, ver o artigo do Fórum de Entidades Nacionais de Direitos Humanos intitulado *o que foram as ligas camponesas*. Disponível em: <http://www.direitos.org.br/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=2322>. Acesso em 06/10/2011.

²¹³ FICO, Carlos. **Além do Golpe: Versões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. São Paulo: Record, 2004, p. 77.

elementos excludentes, uma perspectiva além das práticas do fazer político tradicional. Isto se confirma em um depoimento de José Carlos Capinan²¹⁴ ao site Tropicália onde afirma:

Miserere Nobis tem a coisa dos repentistas, “be-re-a-bra-ze-i-le-zil” e “fe-u-fu-ze-i-le-zil”. O soletrado encobre o fuzil. Na agência em que eu trabalhava, um guerrilheiro chegou a me procurar pra que eu me incorporasse à guerrilha. Respondi que, apesar da minha admiração, não conseguiria atirar em ninguém. Eu era do Partido Comunista, constitucional, diferente do PC do B, que pregava a guerrilha.

A espacialidade da canção é, portanto eivada de religiosidade e violência e pontua onde estes componentes se encontrariam mais facilmente, como cidades do interior, periferias, vilas operárias, subúrbios, entre outros lugares. Mas ao mesmo tempo, a espacialidade da canção também traz em si a questão da opressão familiar, pois derramar o vinho no linho da mesa, não era apenas uma questão de retórica, e nem muito menos, somente de ordem política, mas de ordem da psique e do comportamento das relações humanas, que eram enormemente questionadas na época em discussão. Sérgio Dias, guitarrista e membro dos Mutantes pontua sobre isso dizendo: “A gente destruiu a família, mas não botou nada no lugar. A humanidade não está pronta pra viver a grande família.”²¹⁵

A terceira parte da canção formula a concepção de ser produzida uma nova espacialidade histórica, e se necessário, através da violência dita revolucionária, frente à violência que ia se tornando cada vez mais institucionalizada pela Ditadura militar, culminando com a edição do Ato Institucional nº5 (AI-5) em 13/12/1968²¹⁶. Posteriormente o mesmo conceito apareceria na canção “Alfômega” entoada por Caetano Veloso em seu segundo disco solo e tropicalista, onde Gilberto Gil em um contracanto vocal remete-nos ao espaço da guerrilha urbana, citando o nome do guerrilheiro Marighela, que seria assassinado pelas forças policiais da ditadura Militar; ou Caetano Veloso em texto recente afirmando que:

Paulinha Lavigne, que foi minha mulher e é minha empresária (portanto tem de me conhecer um bocado), riu muito ao me ler aqui contando que quase colaborei com a luta armada. Mesmo Dedé, que era minha mulher no tempo em que essas coisas se deram (e que é minha amiga queridíssima), poderá ter se surpreendido: não me

²¹⁴Ver depoimento de José Carlos Capinan. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/capinan-2>>. Acesso em 07 de outubro de 2011.

²¹⁵Ver depoimento de Sérgio Dias Baptista (**Os Mutantes**) Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/sergio-dias>>. Acesso em 08 de outubro de 2011.

²¹⁶O historiador Carlos Fico em seu livro *Além do Golpe: Versões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*, conta-nos claramente sobre este processo de institucionalização da violência da ditadura militar desde os princípios do regime, com a instalação, por exemplo, do SNI e da dita “comunidade de informação” que promoveu a tortura e a violência política contra as oposições, não somente e necessariamente de esquerda, mas contra liberais moderados, católicos, etc. Ver em: FICO, Carlos. **Além do Golpe: Versões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. São Paulo: Record, 2004, p. 78-84.

lembro de ter dito a ela sobre o esboço de combinação que fiz com Lurdinha [Maria de Lourdes do Rego Mello] de dar apoio logístico à guerrilha. [...] O tropicalismo tinha uma fome estética de violência que se traduzia em imagens fortes nas letras, sons elétricos e distorcidos nas bases, aproximação com a vanguarda radical da música clássica, contraste gritante com a Bossa nova. Isso correspondia a uma impaciência com a inatividade dos comunistas sob ordens de Moscou e a uma identificação com a nascente dissidência liderada por Marighela [...]. Lurdinha — que nunca fez coro às reações antipáticas ao nosso trabalho por parte da esquerda — sentia a mesma impaciência que eu. [...] seu sentimento tinha de se expressar em ação. Quando ela me pediu um eventual apoio logístico, acedi de imediato.²¹⁷

Na sua parte derradeira, a concepção de transformação da espacialidade histórica se acentua. Tal ideia fica evidente quando Gilberto Gil, como fazem violeiros de cordel nordestinos, trazendo-nos os espaços rurais, a guerrilha em movimento, vai soletrando e escandindo as sílabas até formar o dístico Brasil=Fuzil=Canhão. Simultaneamente a canção *Miserere Nobis*, ao som de canhões vai se orientando em direção à segunda peça do disco manifesto, estabelecendo o mesmo espaço histórico rural e da necessidade de sua transformação, de forma rizomática com o arcaísmo desta mesma ruralidade e seu conservadorismo político e social que será a tônica fundamental da espacialidade de *Coração Materno*. Esta perspectiva de rizoma entre as duas primeiras canções se evidencia pelo modo como se ligam em sonoridade e dialogam em temática, embora por prismas diversos, constituindo-se aí um agenciamento que remete à espacialidade histórica agora a ser percorrida. Eis a letra de *Coração Materno*:

Coração Materno (Vicente Celestino)

Disse um campônio à sua amada: "Minha idolatrada, diga o que que
 Por ti vou matar, vou roubar, embora tristezas me causes mulher
 Provar quero eu que te quero, venero teus olhos, teu corpo, e teu ser
 Mas diga, tua ordem espero, por ti não importa matar ou morrer"
 E ela disse ao campônio, a brincar: "Se é verdade tua louca paixão
 Parte já e pra mim vá buscar de tua mãe inteiro o coração"
 E a correr o campônio partiu, como um raio na estrada sumiu
 E sua amada qual louca ficou, a chorar na estrada tombou
 Chega à choupana o campônio
 Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar
 Rasga-lhe o peito o demônio
 Tombando a velhinha aos pés do altar
 Tira do peito sangrando da velha mãezinha o pobre coração
 E volta a correr proclamando: "Vitória, vitória, tens minha paixão"
 Mas em meio da estrada caiu, e na queda uma perna partiu
 E à distância saltou-lhe da mão sobre a terra o pobre coração
 Nesse instante uma voz ecoou: "Magoou-se, pobre filho meu?
 Vem buscar-me filho, aqui estou, vem buscar-me que ainda sou teu!"

²¹⁷ VELOSO, Caetano. **Lurdinha**. Rio de Janeiro: jornal **O Globo**, edição de domingo 11 de setembro de 2011.

Dando início as nossas considerações a respeito das espacialidades históricas presentes em *Coração Materno*, temos primeiramente de evidenciar que a canção em si, traz consigo o espaço da casa, enquanto memória afetiva, pois como afirma Gaston Bachelard: “Graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas; e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças tem refúgios cada vez mais bem caracterizados.”²¹⁸

Neste sentido a canção posta em análise, traz a espacialidade da casa do intérprete, no caso, Caetano Veloso, enquanto reminiscência de sua afetividade e este último nos conta:

A minha primeira lembrança de patrulhamento do gosto-ou de educação estética por meio da humilhação; ou de esnobismo cultural-remonta à infância remota, entre os quatro e os seis anos, quando meus irmãos riram de mim por eu externar admiração por Vicente Celestino, suas melodias, sua grande voz. Já então, nos anos 40-pelo menos dentro da minha família, os dramalhões cantados com voz empostada eram considerados ridicularmente vulgares. Lembro que a vergonha que senti foi funda e, sem dúvida, a marca indelével que deixou, disciplinou minha sensibilidade.²¹⁹

Ao mesmo tempo em que nesta canção a espacialidade íntima e particular da memória se presentifica, temos de lembrar que também nela se personifica o espaço arcaico da ruralidade, das relações de trabalho com a terra e a agricultura, da religiosidade que engendra o misticismo e o que não é racionalizado. Perpassa o espaço arcaico pela existência do “campônio” e de sua sentimentalidade, que culturalmente se tornou ao longo de décadas e gerações em mote e glosa de cordéis, lendas, parlendas e cânticos rurais de toda ordem e natureza; e, da mesma forma temática de novelas de rádio ou dramalhões novelescos da televisão com o avanço destes meios de comunicação. Não podemos esquecer que esta espacialidade histórica traz em si o viés do patriarcalismo, onde as relações humanas são ordenadas e definidas pela vontade preponderante e onipresente do elemento masculino, onde os arroubos e paixões que nascem ou fenecem no seio familiar são mesclados à violência das práticas e atitudes, onde os sentimentos como amor ou honra, têm de ser literalmente lavados em sangue. Essa espacialidade em vias de desaparecimento enquanto realidade histórica é o lugar da saudade, também de um mundo em desaparecimento, na proporção que em outras espacialidades urbanas e pós-industriais estavam se justapondo social e psicologicamente à mesma, não havendo mais lugar para corações maternos, mas somente para corações que

²¹⁸ BACHELARD Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 27 e 28.

²¹⁹ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 287.

eram transplantados pela medicina²²⁰. Sem furor, sem alarde e sem sentimentalismos, essa espacialidade arcaica, mas não apartada das demais espacialidades, ia sendo obnubilada, olvidada, tornando-se como uma relíquia do Brasil, esgotando-se em si mesma e se fechando. Era hora de uma espacialidade aberta, historicamente renovada e renovável e por alteridade e justaposição essa possibilidade se encontrava na canção seguinte e que veio a ser, *Panis et Circenses*, cuja letra segue abaixo.

Panis et Circenses
(Caetano Veloso & Gilberto Gil)

Eu quis cantar
 Minha canção iluminada de sol
 Soltei os panos, sobre os mastros no ar
 Soltei os tigres e os leões, nos quintais
 Mas as pessoas na sala de jantar
 São ocupadas em nascer e morrer
 Mandei fazer
 De puro aço, luminoso um punhal
 Para matar o meu amor, e matei
 Às cinco horas na Avenida Central
 Mas as pessoas na sala de jantar
 São ocupadas em nascer e morrer
 Mandei plantar
 Folhas de sonho no jardim do solar
 As folhas sabem procurar pelo sol
 E as raízes procurar, procurar
 Mas as pessoas na sala de jantar
 Essas pessoas da sala de jantar
 São as pessoas da sala de jantar
 Mas as pessoas na sala de jantar
 São ocupadas em nascer e morrer.

Ao analisarmos a canção agora posta em discussão, observamos que o último acorde dolente e dorido de *Coração Materno* lentamente se move na direção dos primeiros sons de *Panis et Circenses*, que de maneira alvissareira anuncia a espacialidade histórica aberta e plural que se pretende ter e construir. O tom sarcástico da canção se atesta, quando ainda nos primeiros acordes é tocado o prefixo do jornal *Repórter Esso*, o noticiário que era símbolo de credibilidade de informação na sociedade brasileira, e cujo lema era “o primeiro a dar as últimas notícias” e “testemunha ocular da história”, que tinha grande penetração nos setores médios da sociedade brasileira. Todavia, também percebemos que esta espacialidade histórica se encontra eivada de duas personas que se digladiam em seu interior e tentam determinar

²²⁰ Curiosamente na mesma época em que o disco manifesto era gravado em maio de 1968, era realizado em 26/05/1968, o primeiro transplante médico do Brasil em São Paulo pela equipe médica do Doutor Zerbini.

para que direção ela irá se orientar; estas personas são respectivamente o “Eu” que busca criar um espaço novo e dinâmico, onde ele possa existir de verdade e escapar da sina do “nascer e morrer”, ou seja, a vida em vão e “as pessoas da sala de jantar” que pretendem dar continuidade a espacialidade normatizada. De imediato fica claramente posto em questão a oposição entre o espaço aberto, externo, de liberdade, do desejo e associado à juventude perante o espaço fechado, do cerceamento da liberdade, do regime do nascimento e morte, sem vida, associado por sua vez à família em seu padrão burguês. O exemplo claro desta oposição, encontra-se na primeira estrofe onde há menção de símbolos libertários como “canção iluminada de sol”, “panos nos mastros no ar”, “Tigres e leões nos quintais” e logo em seguida a anunciação da presença das pessoas da sala de jantar em seu imobilismo. Este cenário se repete na segunda estrofe com a citação do “eu” na Avenida Central enquanto os outros permanecem no mesmo espaço e igualmente na terceira estrofe onde é mencionada a existência de “Folhas de sonhos no Jardim do Solar²²¹” que se voltam para o sol em busca de liberdade, bem como as suas raízes em rizoma à procura de encadeamentos com outras espacialidades e mais uma vez a permanência daqueles outros ainda na sala de jantar. Estes dois protagonistas tentam estabelecer dentro da espacialidade da canção, duas organizações e orientações distintas como já mencionado anteriormente, em outras palavras, ou a espacialidade do “Eu”, espacialidade esta que permite a saturação e implosão de antigos valores, o excesso e o desperdício, porque associados ao gozo, à festa, à liberdade ou então, aquele espaço petrificado, normatizado, singular em sua mesmice, que é o espaço burguês da sala de jantar, onde reina a economia de recursos, a suposta logicidade e racionalidade, onde o controle e a vigilância são imprescindíveis para a manutenção do mundo da produtividade e funcionalidade capitalista. Ao longo da canção percebe-se que o “Eu” a todo instante está escapando para fora da “sala de jantar” em busca da rua, dos espaços abertos, do erro e da vida, através do descontrole e da inversão de valores e propósitos impostos pelo mundo da organicidade burguesa.

A quebra dos paradigmas ocorre na espacialidade da canção quando na sua última parte o “Eu” invade a sala de jantar e desliga a energia da eletrola e faz a música parar, e num crescendo inicia uma grande festa, onde a comilança e o deboche gastronômico se dão ao

²²¹ Os jardins do Solar são uma citação direta ao Solar da Fossa, espécie de apart-hotel no Rio de Janeiro, onde habitaram Caetano Veloso e Gal Costa, no início de suas carreiras artísticas na segunda metade da década de 1960, e segundo Toninho Vaz: “A faixa “Panis et Circenses”, escrita por Caetano, trazia uma referência ao Solar da Fossa, naquilo que seria interpretado pelos rapazes como a “folha de cannabis”. Encontrado em VAZ, Toninho. **Solar da Fossa**: Um território de liberdade, impertinências, ideias e ousadias. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, p. 120.

som da valsa *Danúbio Azul* de Strauss ridicularizando o tradicionalismo da família burguesa brasileira.

Ainda assim é necessário fazer uma ilação sobre o nome da canção e a espacialidade histórica contida em seu interior; Na antiga Roma o “circo” não era uma instituição afeita à liberdade, descontração e improviso como associamos nos dias atuais, significado este que veio da Idade Média, mas, ao contrário, era uma organização controlada pelo Império com o intuito de entreter as massas e impedi-las de se mobilizarem politicamente frente às demandas sociais. Se o “Pão” era o básico e o mínimo em forma de alimento e sustento para mitigar a fome, o “Circo” era por sua vez o mínimo e o básico para suprir de prazer e ilusão as massas desvalidas e desnorteadas no âmbito da cultura. Desta forma se “Pão e Circo” têm essas significações, precisamos então deduzir que sua existência é uma garantia para que os espaços normatizados e naturalizados tenham continuidade na medida em que mantém aqueles “da sala de jantar” fazendo sempre, o que deles se espera que seja feito.

A espacialidade inserida em *Panis et Circenses* num momento oscila em abertura, noutro oscila em fechamento, mas seus últimos acordes se orientam para um *fade out*²²² às avessas pois os sons não diminuem em escala descendente e sim ascendente como um redemoinho e que nos joga nos primeiros sonantes da canção *Lindonéia*. Vejamos primeiramente os versos da canção;

Lindonéia
(Caetano Veloso & Gilberto Gil)

Na frente do espelho
Sem que ninguém a visse
Miss
Linda, feia
Lindonéia desaparecida

Despedaçados
Atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando
Oh, meu amor
A solidão vai me matar dor

Lindonéia, cor parda
Frutas na feira
Lindonéia solteira
Lindonéia, domingo

²²² Fade out é o recurso técnico que ocorre uma diminuição progressiva do volume de uma canção, até somente restar o silêncio ou se ter início outros acordes.

Segunda-feira
 Lindonéia desaparecida
 Na igreja, no andor
 Lindonéia desaparecida
 Na preguiça, no progresso
 Lindonéia desaparecida
 Nas paradas de sucesso
 Ah, meu amor
 A solidão vai me matar de dor

No avesso do espelho
 Mas desaparecida
 Ela aparece na fotografia
 Do outro lado da vida
 Despedaçados,
 Atropelados
 Cachorros mortos nas ruas
 Policiais vigiando
 O sol batendo nas frutas
 Sangrando
 Oh, meu amor

A solidão vai me matar de dor
 Vai me matar
 Vai me matar de dor.

A canção agora analisada é formalmente um bolero e a primeira de suas tantas ironias é o fato de que este ritmo associado à cafonice, ao mau gosto, foi cantado por Nara Leão considerada a musa da Bossa Nova e associada a uma estética de bom gosto e refinamento. Contudo, é necessário estabelecer outros paradigmas antes de adentrarmos formalmente à canção. Tal como o nome “Tropicália” primeiramente nomeou uma obra do universo das artes plásticas, uma instalação conceitual de Hélio Oiticica e só depois designou a composição musical de Caetano Veloso e este impulso cultural que tratamos em sua obra ápice, Lindonéia originalmente é uma serigrafia concebida pelo artista Rubens Gerchman com a denominação de *A Bela Lindonéia* ou *A Gioconda do Subúrbio* em 1966. Na sua exterioridade é um espelho bisotado, ou seja, onde as bordas são trabalhadas e chanfradas em angulação; ao nos depararmos com ele e vermos a imagem de Lindonéia podemos deduzir que essa imagem é a nossa face refletida neste espelho e que nos causa de imediato estranheza da figura que pode ser assim descrita:

O suporte é um espelho, no centro há o desenho de uma imagem feminina jovem, com marcas sombreadas, junto ao olho esquerdo, nariz e lábio inferior. Esse recurso da sombra pode ser simplesmente só a sombra, mas também sugere que tal pessoa possa ter sido agredida. Tal como alguém posando seriamente para uma fotografia 3x4, Lindonéia destila em seu olhar uma expressão de susto ou irritação. O desenho caricatural, de vertente serigráfica, e efeito *pop* nas cores alaranjado e preto, é emoldurado com motivos florais pintados no estilo rococó abasileirado, *kitsch*, tal como os antigos entalhes nos vidros que cobriam os porta-retratos de casamentos de

nossos avós. O espelho é montado num suporte de cartão(?) na medida de 60 x 60 cm, na mesma cor alaranjada, onde aparecem, como se fossem uma página de jornal sensacionalista, os títulos e legendas: "UM AMOR IMPOSSÍVEL". "A BELA LINDONÉIA DE 18 ANOS MORREU INSTANTANEAMENTE", fazendo uso dos registros textuais, tão ao gosto da *pop art* — "antropofagiza" e vai além de Andy Warhol.²²³

Em Lindonéia, transitam diversas espacialidades, desde uma de caráter íntimo e pessoal, bem como outro de tez sombria e policialesca, associados ao espaço periférico das grandes metrópoles; todavia é de se considerar que todas estas espacialidades que se imbricam e se misturam, são fechadas em si mesmas, onde a temporalidade é contínua, modorrenta e circular como em um *loop*²²⁴ e não há saídas para que haja a modificação destas.

A primeira espacialidade que podemos avaliar é a de caráter particular criado por Lindonéia para suportar as agruras das espacialidades que lhe são externas. É um espaço edulcorado de tons românticos e rosas, onde transitam telenovelas, galãs e ídolos do rádio e da televisão, amores impossíveis, revistas de fofocas e fotonovelas, literatura *Pulp*²²⁵ de heroínas românticas e audazes. Este mundo que habita em Lindonéia, não foi criado por ela, mas é na verdade, o espaço dos valores da indústria cultural sobre a massa proletária, fruto da modernização conservadora, realizada pela ditadura militar no Brasil e que fortemente se presentifica até os dias atuais em subúrbios e periferias em nosso país. Desta forma, esta espacialidade íntima, que é na verdade imposta, é refúgio e consolo, mas se posiciona de maneira oposta à espacialidade policialesca, ao mundo da opressão que se vivencia no cotidiano. Aqui a repressão policial tem caráter de classe; é aquela que procura “manter o pobre em seu lugar”, não necessariamente sendo de cunho político, na medida em que se evidencia a disposição através do medo, da ameaça, da vigilância de evitar que os mais humildes mudem seu estatuto, seu espaço no mundo e no jogo social. Esta espacialidade repressiva e suburbana, onde Lindonéia habita é o mundo dos migrantes, nordestinos, negros e pobres, daqueles que tem “cor parda” como enuncia o verso da canção, que vivem em ruas onde policiais a tudo vigiam, cachorros se estendem mortos nelas e até a frutas sangram diante de tanta brutalidade.

²²³ Rocha, Antônio do Amaral. **O Enigma de Lindonéia**. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=241&titulo=O_enigma_de_Lindoneia>. Acesso em 10/10/2011.

²²⁴ Loop é um termo da língua inglesa que significa aro, anel ou sequência circular e que no contexto da língua portuguesa é usada com este último significado.

²²⁵ Literatura Pulp é convencionalmente aquela que é aparece em revistas com papel de baixa qualidade, apresentando histórias de ficção científica (Sci-fi), Fantasias e romances históricos, faroestes e banguê-banguê, e também melosas histórias de amor. No Brasil, revistas como “Júlia”, “Sabrina”, ou “Bárbara Cartland” são exemplos representativos deste gênero.

Lindonéia, em suas espacialidades ressalta a ideia que aqueles que nelas habitam estão condenados a jamais escolher seu destino e por consequência modificar os espaços que os circundam, portanto é a concretização na prática da mitologia grega de Sísifo²²⁶.

É curioso observar que as espacialidades presentes em Lindonéia, não permitem ou ensejam nenhuma modificação; mundos periféricos sempre a mercê de salvadores profissionais, quer sejam da esfera religiosa, política ou de programas televisivos do tipo “mundo cão”, cujas promessas de redenção e melhoria sempre são atreladas a discursos de mais emprego e segurança, e que nos remetem à euforia de *Parque Industrial* que analisaremos a seguir.

Parque Industrial (Tom Zé)

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação.
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção.

Tem garota-propaganda
Aeromoça e ternura no cartaz,
Basta olhar na parede,
Minha alegria
Num instante se refaz
Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado
É somente requestrar
E usar,
É somente requestrar
E usar,
Porque é made, made, made, made in Brazil,
Porque é made, made, made, made in Brazil.

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação.
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção.

A revista moralista
Traz uma lista dos pecados da vedete
E tem jornal popular que
Nunca se espreme

²²⁶ Na mitologia grega Sísifo ofendeu as divindades e foi condenado ao inferno. Lá sua punição seria Por toda a eternidade rolar uma grande pedra de mármore com suas mãos até o cume de uma montanha, sendo que toda vez que ele estava quase alcançando o topo, a pedra rolava novamente montanha abaixo até o ponto de partida por meio de uma força irresistível.

Porque pode derramar.

É um banco de sangue encadernado
 Já vem pronto e tabelado,
 É somente folhear e usar,
 É somente folhear e usar,
 Porque é made, made, made, made in Brazil,
 Porque é made, made, made, made in Brazil.

Parque Industrial é uma “canção de protesto” pelo avesso, notadamente pelo seu tom debochado e corrosivo, sendo uma virulenta e acerba crítica ao populismo e a política desenvolvimentista que ecoava na década de 1960 no Brasil. Segundo Santuza Naves²²⁷:

Reveladas ou não pelos intelectuais que se notabilizaram nos anos 60, as questões introduzidas pela Tropicália matizaram um cenário cultural até então dominado por formulações nacional-populares gestadas em décadas anteriores. Uma das novidades introduzidas foi a substituição do compromisso nacional por uma articulação do local com o global, em como o da categoria “povo”- tão cara às concepções políticas de várias tendências há muito arraigadas-por “massas”. Outro aspecto igualmente importante foi a adoção de uma perspectiva política mais ampla, não restrita ao sistema político-partidário e de certa forma ligada ao universo contracultural. *Parque Industrial*, por exemplo, composição de Tom Zé [...], e interpretada por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Os Mutantes, compartilha com a contracultura a crítica à padronização criada pela sociedade industrializada. A crítica tropicalista, também virulenta, confere um tom local ao cenário, ao comentar o deslumbre com o “avanço industrial” *made in Brazil*, em que “bandeiras” provincianas convivem com o “sorriso engarrafado”, que “já vem pronto e tabelado”. Tudo muito fácil: “é somente requeitar e usar”.

A canção de Tom Zé, por ironia, acaso ou coincidência tem o mesmo nome do romance de Patrícia Galvão, que em 1933, sob o pseudônimo de Mara Lobo, publicou às expensas de seu esposo Oswald de Andrade, uma narrativa modernista, de parágrafos curtos, numa sucessão repentina de cenários. Sendo considerado o primeiro texto sobre o proletariado brasileiro, tem como eixo narrativo central, sua vida de exclusão dentro das práticas de desigualdade da sociedade brasileira e curiosamente todos estes elementos, dentre outros estão perpassando as espacialidades históricas desta composição.

Parque industrial tem início com sons de bandinha de coreto e de algaravia de parque de diversões, o que nos permite entrever as espacialidades que aí começam a se delinear como sendo o espaço da dependência econômica, onde a suposta melhoria da qualidade de vida dos cidadãos será implantada pela “redentora” industrialização. Mas neste mesmo espaço que a canção elabora, transita em frases imperativas a ideologia da suposta “paz, harmonia e grandiosidade da nação brasileira” que foi propalada aos quatros ventos e aos quatros cantos

²²⁷ NAVES, Santuza. “É proibido proibir”: contracultura e Tropicália. In FICO, Carlos e ARAÚJO, Maria Paula (org.). **1968: 40 anos Depois: História e Memória**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 123

pela ditadura militar, notadamente na época do “Milagre Econômico²²⁸” com a acepção de que o Brasil era o “país do futuro”. Ao mesmo tempo se delineia na canção em suas espacialidades a mercantilização da existência onde “garotas propaganda” vendem “ternura no cartaz”, “sorrisos engarrafados”, e “Jornal Popular” que derrama sangue em suas matérias sensacionalistas; é a transformação da banalidade em espetáculo. As espacialidades de *Parque Industrial*, além de conterem a falácia da redenção econômica da industrialização, da condição periférica da nossa economia e a selvageria mercadológica, também estabelecem o caráter existencial da vida urbana, onde os desejos são também transformados em objetos e paradoxalmente milhares são excluídos de concretizarem seus impulsos desejantes na senda do capitalismo, pois ironicamente o sorriso não é suficiente para todos e a alegria é escassa. Também é importante assinalar que as espacialidades delineadas em *Parque Industrial* por conter em si, como já dito anteriormente o epicentro da dominação econômica, dialogam em cadeia de rizoma com as espacialidades de *Lindonéia*, *Coração Materno*, *Baby*, notadamente, mas de maneira mais intensa com as espacialidades de “Geleia Geral”, que serão pensadas logo a diante na sequência de organização das canções do disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circenses*. Vejamos então o texto da canção *Geleia Geral*.

Geleia Geral

(Gilberto Gil & Torquato Neto)

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandente, cadente, fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geleia geral brasileira
Que o "Jornal do Brasil" anuncia
Ê, bumba-iê-iê-boi
Ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-iê-iê-boi
É a mesma dança, meu boi

A alegria é a prova dos nove
E a tristeza é teu porto seguro
Minha terra é onde o sol é mais limpo
E Mangueira é onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro

²²⁸ Milagre econômico Brasileiro é a denominação comumente dada pelos historiadores para se referir ao período entre 1968 e 1973, onde ocorreu um excepcional crescimento e expansão da economia brasileira, ensejando a ideia, posteriormente vista como errônea por conta de indicativos sociais, que o Brasil caminhava a passos largos para a condição de potência. Foi caracterizada a política econômica do período pela concentração de renda, arrocho salarial da classe trabalhadora e crescente endividamento externo. Seu término se deu com a crise mundial do petróleo a partir de 1973 e o início da recessão mundial capitalista a reboque.

Ê, bumba-iê-iê-boi
 Ano que vem, mês que foi
 Ê, bumba-iê-iê-boi
 É a mesma dança, meu boi

É a mesma dança na sala
 No Canecão, na TV
 E quem não dança não fala
 Assiste a tudo e se cala
 Não vê no meio da sala
 As relíquias do Brasil:
 Doce mulata malvada
 Um LP de Sinatra
 Maracujá, mês de abril
 Santo barroco baiano
 Superpoder de paisano
 Formiplac e céu de anil
 Três destaques da Portela
 Carne-seca na janela
 Alguém que chora por mim
 Um carnaval de verdade
 Hospitaleira amizade
 Brutalidade jardim

Ê, bumba-iê-iê-boi
 Ano que vem, mês que foi
 Ê, bumba-iê-iê-boi
 É a mesma dança, meu boi

Plurialva, contente e brejeira
 Miss linda Brasil diz "bom dia"
 E outra moça também Carolina
 Da janela examina a folia
 Salve o lindo pendão dos seus olhos
 E a saúde que o olhar irradia

Ê, bumba-iê-iê-boi
 Ano que vem, mês que foi
 Ê, bumba-iê-iê-boi
 É a mesma dança, meu boi

Um poeta desfolha a bandeira
 E eu me sinto melhor colorido
 Pego um jato, viajo, arrebento
 Com o roteiro do sexto sentido
 Voz do morro, pilão de concreto
 Tropicália, bananas ao vento

Ê, bumba-iê-iê-boi
 Ano que vem, mês que foi
 Ê, bumba-iê-iê-boi
 É a mesma dança, meu boi

Ao analisarmos até o instante as canções do disco manifesto tropicalista, como por exemplo, *Lindonéia*, *Parque Industrial*, percebemos que há na passagem de uma para outra, a

alternância entre abertura e fechamento das espacialidades. *Geleia Geral* que ocupa a centralidade do álbum em discussão tem ao mesmo tempo espacialidades que se abrem e se fecham simultaneamente e, da mesma forma, estas espacialidades estão em constante contraposição. A composição se assemelha a um samba enredo sobre o Brasil a desfilar pela avenida em uma espacialidade “natural” de sol, brisa, calor onde um poeta oficial tenta consolidar a imagética de paraíso tropical do país; aquele velho discurso de que o Brasil não tem terremoto, furacão e que vivemos cercados por uma natureza dócil e agradável. A espacialidade é naturalizada na canção em princípio pela fala do poeta, todavia ocorre de imediato um gesto de dessacralização quando o cantor que entoia a canção justapõe frente a esta espacialidade naturalizada outra espacialidade que é de caráter cultural e anuncia o mundo artificial, dinâmico e pós-moderno “anunciado pelo Jornal do Brasil”, desmontando, portanto este espaço primevo instituído pela retórica bacharelesca dos discursos oficiais. É factível observar que o “cantor” ao criticar o “poeta oficial” na canção, redimensiona a espacialidade naturalizada e a ocupa com a enumeração de elementos culturais como “a existência do samba em Mangueira, o Iê-Iê-Iê dos Beatles, o Bumba-meu-boi”, num jogo entre a cultura popular e a cultura de massas, revelando a prática da Antropofagia Oswaldiana. Ao mesmo tempo nos esclarece através desta mesma prática que a ideia que nós temos do Brasil, é de uma espacialidade inventada ao longo de gerações. Esclarece Celso Favaretto:

Como construção, a música é uma *assemblage*²²⁹: os fragmentos são intercambiáveis, montam-se por coordenação num processo descritivo e imediato. A descrição é adequada como procedimento nas imagens tropicalistas, porque especializa o tempo, dando conta da visualidade das imagens, da indeterminação da “cultura brasileira” e da permanência dessas indeterminações. Esse modo de construção ressalta a coexistência de disparidades na geleia geral brasileira.²³⁰

A terceira estrofe da canção é o momento em que a espacialidade naturalizada e até então fechada, na sala de estar ou de jantar, sob o confronto da espacialidade aberta aos signos da pós-modernidade, abre-se também a estes influxos e nos revela as “reliquias do Brasil” que vão de símbolos da raça, ícones culturais, subúrbios e periferias das grandes cidades, até ao

²²⁹ O termo *assemblage* foi cunhado no âmbito das artes plásticas em 1953 pelo artista francês Jean Dubuffet para definir trabalhos que iam além das colagens. O princípio que orienta a feitura de *assemblages* é a “estética da acumulação”; A *assemblage* é baseada no princípio de que todo e qualquer material pode ser incorporado a uma obra de arte, criando um novo conjunto sem que esta perca o seu sentido original. É uma junção de elementos em um conjunto maior, onde sempre é possível identificar que cada peça é compatível e considerada obra.

²³⁰ FAVARETTO, Celso. **Tropicália, Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 97.

carnaval; mas o que chama a atenção é que os influxos levados a termo pelos signos culturais da pós-modernidade terminam por revelar nesta espacialidade aberta e naturalizada até então, um “jardim”, um Éden tropical que foi desnaturalizado pela repressão, repleto de brutalidades, com policiais sob disfarce de paisanos e eivados de superpoderes, onde pelo medo e pela conivência muitos calavam, e em seu silêncio tonitruante apoiavam as ações da ditadura militar brasileira, assim como a manutenção do patriarcalismo e dos valores burgueses no seio da sociedade.

Esta espacialidade agora desnudada, heteróclita e tropical onde a pós-modernidade se instaura ao som de *Guantanamera*, *O Guarani* e *All the way*, assiste o deslocamento do “cantor”, que buscando outras paragens “toma um jato” e saturado de signos culturais, sociais e históricos, “sentindo-se colorido” num “roteiro do sexto sentido” termina criando uma nova visão da espacialidade do Brasil, agora filtrada pela Tropicália, na brisa que beija e balança este mesmo país.

Será pertinente lembrar que *Geleia Geral* é a canção que se encontra no centro do disco manifesto e as demais músicas giram de forma rizomática ao seu redor; as espacialidades contidas nas canções em geral dialogam através de agenciamentos com as espacialidades presentes especificamente nela, determinando o nexos geral do álbum como um todo. Em outras palavras, as canções do álbum *Tropicália ou Panis et Circenses* como rizomas ou sistemas conceituais abertos ao se agenciarem, ou seja, ao estabelecerem diálogos, conexões e afrontamentos entre si determinam as várias espacialidades que terminam por encontrar abrigo em seu interior e ao mesmo tempo orbitam em torno de *Geleia Geral* estabelecendo o mesmo procedimento descrito anteriormente.

Podemos então constatar a imbricação das canções entre si e com *Geleia Geral* em princípio estruturativo. Tal nexos permite revelar estas mesmas canções como outras “reliquias do Brasil” também desvendadas por aquela última ao longo do disco manifesto. Vale salientar que é neste instante, em toda a obra que a hibridação cultural chega ao seu ápice, na medida em que este processo imbricativo se fundamenta e se distribui ao longo das canções.²³¹

A sequência das canções nos remete a *Baby* que será pormenorizada a seguir. Eis a sua lírica:

Baby
(Caetano Veloso)

²³¹ CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.

Você precisa saber da piscina
 Da margarina
 Da Carolina
 Da gasolina
 Você precisa saber de mim
 Baby baby
 Eu sei que é assim
 Você precisa tomar um sorvete
 Na lanchonete
 Andar com a gente
 Me ver de perto
 Ouvir aquela canção do Roberto
 Baby baby
 Há quanto tempo

Você precisa aprender inglês
 Precisa aprender o que eu sei
 E o que eu não sei mais
 E o que eu não sei mais
 Não sei, comigo vai tudo azul
 Contigo vai tudo em paz
 Vivemos na melhor cidade
 Da América do Sul
 Da América do Sul
 Você precisa
 Você precisa
 Não sei
 Leia na minha camisa
 Baby baby
 I love you.

As canções tropicalistas com raras exceções e em sua grande maioria não se tornaram sucessos radiofônicos, nem tiveram o apelo imediato junto ao grande público, principalmente se comparadas às canções da “Jovem Guarda” tomadas como exemplo de sucesso midiático. Talvez as exceções sejam *Alegria*, *Alegria* e *Baby* que se tornaram desde o seu lançamento parte do imaginário afetivo do público brasileiro. A canção *Baby* tematiza em si, as espacialidades urbanas, mas evidentemente aquelas que tratam da dominação econômica, ideológica e política do capitalismo avançado no contexto da pós-modernidade. A questão paradoxal que se coloca desde o início é a violência desta espacialidade sendo entoada suavemente pelo canto harmonioso de Gal Costa, fazendo-nos lembrar do quão sedutor e insidioso pode ser o capitalismo na manipulação de nossos desejos.

Para Homi Bhabha a resposta à dominação através da sedução engendrada pelas hostes do capitalismo avançado pós-moderno se daria também através da hibridação cultural. Afirma que a prática da hibridação cultural é por sua vez uma condição e um processo; condição porque permite entrever o confronto entre os que detêm algum tipo de hegemonia e os que se

encontram em alguma situação de inferioridade, ressaltando o caráter político deste embate de poderes desiguais. Por sua vez concorda com Nestor Garcia Canclini quando vê nesta prática um processo de negociação cultural onde ocorre um modo de apropriação e de resistência, do pré-determinado ao desejado. O hibridismo cultural na visão de Homi Bhabha²³² é uma ameaça política aos que detêm os poderes hegemônicos em qualquer instância por conta de sua imprevisibilidade, pois implode o conceito de origem e/ou identidade oriundo daqueles seja pela negação, variação, repetição e deslocamento.

A espacialidade de *Baby* é aquela da descontração, de uma vida leve e descompromissada, até mesmo alienada e que nega as espacialidades rurais e arcaicas, bem como se contrapõe às espacialidades suburbanas e periféricas, apesar de estarem no mesmo universo espacial citadino. Por ser aparentemente uma espacialidade onde há o dado da alienação sempre presente, é perceptível observar a manipulação dos signos urbanos que se materializam em camisetas com dizeres em inglês, carregadas em suas peles por pessoas que não sabem o real significado das palavras ali escritas. Em *Baby* as espacialidades começam a se definir a partir do instante em que essa persona, de modo oximoro, despersonificada na voragem da urbe, que pode ser qualquer um transeunte que nela esteja em deslocamento, recebe o chamamento de alguém que lhe fala de sua inserção, e como ela deve ser, nas teias de significação e ressignificação da pós-modernidade, em um mundo em explosão e constante mutação; vide na canção a enumeração de artigos de consumo como “Margarina, Gasolina”, canções comerciais e/ou de sucesso como “aquelas do Roberto Carlos” ou a “Carolina” do Chico Buarque, elementos de nostalgia como a lembrança da música “Diana” de Paul Anka, cantada em contracanto por Caetano Veloso em diálogo musical com Gal Costa, dentre outras. As espacialidades em *Baby* refletem a vida cultural híbrida nas metrópoles do terceiro mundo e tanto podem ser os espaços do conformismo como da ebulição, dependendo apenas de quem se insere nele e os decodifica. Assim sendo, quem fala a *Baby* exige sua atualização e constante inserção nestas espacialidades urbanas desta aldeia global e que se desloque do silêncio do atraso para a algaravia do instante. Se as espacialidades são alienadas e alienantes, *Baby* tem em sua inserção naquelas, a responsabilidade de transformá-las subvertendo o contexto, ou seja, saber quem são seus interlocutores citadinos, andar com aqueles, vê-los de

²³² BHABHA, Homi K.O **Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

perto, e não somente ficar perdida e parada no tempo como a “Carolina”²³³ ou sem saber o que se passou como “Maria Amélia”²³⁴.

Portanto, *Baby* pode subverter a ordem das coisas e quem sabe das próprias espacialidades manipulando as informações saturadas inseridas também naquelas e desta forma abraçar as espacialidades pós-modernas em suas multiplicidades, que contém no Brasil e na América Latina, além dos signos da contemporaneidade, signos regressivos que nos deixam entrever igualmente os arcaísmos de toda ordem que remetem à época da colonização hispano-portuguesa, em uma mixórdia, que por sua vez geram impasses presentes e por nós decupados em *Três Caravelas*, cujo texto vem a seguir.

Três Caravelas (Las Tres Carabelas)

(A. Algueró & G. Moreau - Versão de João de Barro-Braguinha)

Un navegante atrevido
 Salió de Palos un día
 Iba con tres carabelas
 La Pinta, la Niña y la Santa María
 Hacia la tierra cubana
 Con toda sua valentía
 Fue con las tres carabelas
 La Pinta, la Niña y la Santa María
 Muita coisa sucedeu
 Daquele tempo pra cá
 O Brasil aconteceu
 É o maior, Que que há?!

Um navegante atrevido
 Saiu de Palos um dia
 Vinha com três caravelas
 A Pinta, a Nina e a Santa Maria
 Em terras americanas
 Saltou feliz certo dia
 Vinha com três caravelas
 A Pinta, a Nina e a Santa Maria
 Mira, tu, que cosas pasan
 Que algunos años después
 En esta tierra cubana
 Yo encontré a mí quere
 Viva el señor Don Cristóban
 Que viva la patria mía
 Vivan las tres carabelas
 La Pinta, la Niña y la Santa María
 Viva Cristóvão Colombo
 Que para nossa alegria

²³³ A referência à *Carolina* se encontra presente na canção homônima de Chico Buarque, que diz “Eu bem que falei pra ela, o tempo passou na janela e só Carolina não viu” como sinal de alienação perante a existência.

²³⁴ A citação a “Maria Amélia” remete a canção *Deus Vós Salve Essa Casa Santa* de Torquato Neto e Caetano Veloso, especificamente nos versos que dizem: “No apartamento vizinho ao meu, fica de frente ao elevador, mora uma gente que não se entende, que não entende o que se passou, Maria Amélia, filha da casa, passou da idade e não se casou”.

Veio com três caravelas
 La Pinta, la Nina e la Santa María
 E a Santa Maria
 E a Santa Maria

A multiplicidade de espacialidades presentes no disco manifesto do tropicalismo, também inclui diálogos rizomáticos entre a América Latina e o Brasil, e tendo este pano de fundo por tal razão, a trupe tropicalista incluiu esta canção que havia sido sucesso no carnaval de 1957 na voz de Emilinha Borba, numa versão do não menos genial Braguinha. Contudo, por trás da intenção aparente de recuperar uma canção do cancioneiro carnavalesco brasileiro, havia a vontade e a necessidade de se comentar a espacialidade específica denominada de América Latina, através do filtro da Tropicália, notadamente após a vitória da Revolução Cubana em 1959, que reconfigurou de forma muito veemente as relações entre as espacialidades da América Latina e aquelas sob a égide dos Estados Unidos, ao mesmo tempo em que procuram atentar para a existência da mesma plêiade de problemas comuns ao Brasil e aos países Hispânicos, vizinhos geográficos ou não. A canção que é uma espécie de mambo cubano é entoada entre o espanhol e o português como uma aproximação do Brasil para com a América Espanhola e ao mesmo tempo a ideia de devolver esta mesma dimensão espacial continental de maneira integrada e renovada ao nosso país.

É importante pontuar que coincidentemente o início da canção que instaura a espacialidade da América Latina sob a ótica do europeu conquistador, Colombo aportando na América, circunavegando Cuba, etc., se aproxima enquanto imagética às primeiras cenas do filme *Terra em Transe* do cineasta Glauber Rocha, quando exhibe o mar aberto do Brasil, as praias onde aportaram os portugueses, assim como os contatos entre os nativos e os estrangeiros em nosso país. Desta maneira a canção retrata a espacialidade colonial arcaica presente tanto na América Hispânica quanto no Brasil e questiona ironicamente os nossos destinos, quando anuncia “que o Brasil aconteceu, é o maior, que que há?”. Lembrando que essa perspectiva de integração entre as espacialidades latinas e brasileiras presentes se justificaria segundo Celso Favaretto por que:

Esta canção, juntamente com *Soy Loco por Ti, América*, é importante porque alude à dimensão continental do tropicalismo. A alusão a Colombo inscreve-se no projeto antropofágico-tropicalista de parodiar os primeiros cronistas do Brasil. De acordo com essas tendências do momento, [Ou seja, em 1968, época da feitura do álbum], os tropicalistas demonstraram preocupação com a revolução continental; por isso a referência a Cuba. [...] Esta tendência, segundo a qual toda a América latina seria

tropicalista, não chegou a desenvolvimentos maiores, permanecendo demasiado genérica a extensão de sua visada.²³⁵

Mesmo que a Tropicália não tenha aprofundado esta questão, a que a América Latina como um todo fosse tropicalista, isso não significa dizer que ela estivesse alheia aos caminhos e descaminhos do continente em paralelo ao Brasil, pois mesmo que saibamos que existem inúmeras diferenças entre os projetos coloniais espanhóis e portugueses, com desdobramentos culturais e espaciais distintos, é também bem sabido, que tanto nós como eles ainda padecemos de problemas idênticos e que na mirada do século XXI, estes ainda não foram solucionados; problemas como ausência de práticas democráticas no cotidiano social, existência de privilégios, autoritarismo, dependência econômica, dentre outros. Assim, este diálogo entre a espacialidade continental americana e as espacialidades brasileiras e seus respectivos destinos e desdobramentos a termo, aparecem também na canção *Enquanto Seu Lobo Não Vem*.

A canção também resgata em sua espacialidade a visão do pitoresco, do *kitsch* associado ao continente e as culturas hispânicas, que foi propalada através do mundo pelo cinema hollywoodiano e cujo ícone máximo foi Carmem Miranda; a visão da espacialidade do Brasil e da América Latina pela ótica norte-americana, que na mirada tropicalista era necessária e imprescindível para a compreensão, tanto do nosso esplendor, quanto da nossa miséria. Esta questão que diz respeito à condição subalterna do Brasil e da América Latina perante o imperialismo ianque e as possibilidades de mudança pela via revolucionária seria posta em questão na música seguinte do disco, cujas espacialidades passaremos a tratar:

Enquanto seu lobo não vem
(Caetano Veloso)

Vamos passear na floresta escondida, meu amor
Vamos passear na avenida
Vamos passear nas veredas, no alto meu amor
Há uma cordilheira sob o asfalto
(Os clarins da banda militar...)
A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas
(Os clarins da banda militar...)
Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas
(Os clarins da banda militar...)
Presidente Vargas, Presidente Vargas, Presidente Vargas
(Os clarins da banda militar...)
Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil
Vamos passear escondidos
Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou

²³⁵ FAVARETTO, Celso. **Tropicália, Alegria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 83 e 84.

Vamos por debaixo das ruas
 (Os clarins da banda militar...)
 Debaixo das bombas, das bandeiras
 (Os clarins da banda militar...)
 Debaixo das botas
 (Os clarins da banda militar...)
 Debaixo das rosas, dos jardins
 (Os clarins da banda militar...)
 Debaixo da lama
 (Os clarins da banda militar...)
 Debaixo da cama.

Entre tantas, das muitas acusações feitas ao Tropicalismo ao longo de quase quatro décadas e meia após sua erupção no cenário cultural brasileiro, há a de que este não seria politizado, não teria, portanto nenhuma inclinação ou crítica política feita ou a fazer, e que a sua suposta anarquia complacente seria apenas uma forma de entreter e chocar a burguesia. Tal argumento já em 1968 mostrou-se falível quando do conflito entre a plateia estudantil presente a final do Festival Internacional da Canção e Caetano Veloso na apresentação de *É Proibido Proibir*, que evidentemente tinha uma fundamentação política indiscutível; todavia ao longo deste trabalho apontamos que a Tropicália teve um papel político e que este esteve presente em suas canções e no interior de suas espacialidades.

Uma das mais inequívocas canções explicitamente políticas da Tropicália vem a ser *Enquanto Seu Lobo Não Vem* onde transitam inúmeras espacialidades em sua grande maioria ligadas a atuação dos movimentos estudantis e da guerrilha urbana no Brasil e na América Latina. A canção que leva o nome de um refrão de canção e brincadeira infantil²³⁶, reino da fábula e da fantasia estabelece a perspectiva de uma espacialidade onde estas mesmas fábulas e a fantasias se transformam em realidade visceral e violenta, sendo a partir daí transformada em uma espacialidade onde se dá a resistência política, através de frestas, buscando iludir e burlar a explícita violência política do regime de exceção implantado no Brasil em 1964, que indo de mal a pior, atingiu como bem relata o historiador Marcos Silva²³⁷ o seu ápice em 1968. A canção agora em análise é pontuada em todas as suas estrofes por um chamamento à ação política imediata, ou seja, aquela que tem o poder de modificar a espacialidade, nem que ao menos seja de forma temporária, muito embora almeje em sua pretensão mais profunda, modificá-lo definitivamente. O deslocamento nesta espacialidade deve ser feito contornando os obstáculos políticos interpostos pela ditadura militar, de forma camuflada e subreptícia, numa intervenção no instante, que possa gerar um movimento contínuo e assim gerar uma

²³⁶ Ver a canção de domínio público disponível em: < <http://www.edinhoparaguassu.com.br/musica5.html> >. Acesso em 14/10/2011.

²³⁷ Silva, Marcos (org.). **Brasil, 1964/1968: A ditadura já era ditadura**. São Paulo: LCTE Editora, 2006, p. 7.

“Zona Autônoma Temporária” como estabelece o pensador e historiador Peter Lamborn Wilson, mais conhecido como Hakim Bey, que afirma:

Zona Autônoma Temporária é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la.²³⁸

Ao mesmo tempo no interior da canção se afirma uma espacialidade que seria mais afirmativa politicamente em relação ao Brasil, quando da menção a Getúlio Vargas, que sabidamente teve pendores nacionalistas em termos de economia perante o capital imperialista norte americano, e que teve o modelo de política econômica completamente obnubilada pela ditadura militar, que preferiu o modelo econômico dependente em relação à hegemonia do capital transnacional. Outra espacialidade presente na canção *Em quanto seu lobo não vem* estava associada às passeatas estudantis e a guerrilha urbana no Brasil, mas também no interior da América Latina; tal questão fica muito patente quando se menciona que há uma “Cordilheira sob o asfalto”, que quer dizer em outras palavras que a Guerrilha se desenvolvia na Cordilheira dos Andes sob o comando de Che Guevara, que simultaneamente multidões de pessoas ocupavam as ruas, formando verdadeiras cadeias montanhosas humanas nos protestos e passeatas estudantis, além da lembrança do “Maio Parisiense” que em seus sagazes e múltiplos slogans afirmava: “*Sous Les Pavés, La Plage*” que numa tradução imediata quer significar “Sob as calçadas, a praia”. A respeito das passeatas e protestos em 1968, o historiador Carlos Fico nos aponta:

Podemos entender o porquê de aquelas manifestações decorrentes da morte de Edson Luís, apesar de breves, terem permanecido como o fato mais notável daquele ano. Elas conseguiram atrair a classe média, pela primeira vez, para uma atitude de condenação da ditadura militar, através de uma questão de princípio ético-moral e político, precisamente a condenação da violência. Esse tipo de combinação-ou seja, a participação da classe média e de outros setores, como a Igreja, a ABI etc., fazendo exigências com forte apelo ético, moral e legal-seria muito importante, anos depois para a configuração daquilo que, para simplificar, nós podemos chamar de “resistência democrática”. [...] Podemos emblematicamente exemplificar com a Passeata dos Cem Mil, isto é, uma fulguração política decorrente da indignação ético-moral-que não foi revolucionária, mas foi contestatória. E se mostraria essencial para que saíssemos da ditadura.²³⁹

²³⁸ BEY. Hakim. Taz (Zona autônoma Temporária). Disponível em: <http://copyfight.noblogs.org/gallery/5220/TAZ_-_Hakim_Bey.pdf>. p.16. Acesso em: 14/10/2011.

²³⁹ FICO, Carlos. 1968: O ano que terminou mal In: FICO, Carlos e ARAÚJO, Maria Paula (org.). **1968: 40 anos depois**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 238.

A espacialidade da canção traz em si todas estas práticas políticas, mas ao mesmo tempo outra espacialidade em contraposição se forma no encadeamento rítmico da música propriamente. Percebe-se que a cada verso a partir do final da primeira estrofe, quando entoado, é seguido imediatamente pelo refrão “os clarins da banda militar” se configurando aí duas espacialidades. A primeira espacialidade de caráter nostálgico e eivado de belas lembranças é a Cidade de Salvador, onde Caetano Veloso viveu a sua juventude; Aquela espacialidade é lembrada a partir do refrão de uma música de Dorival Caymmi intitulada *Dora* e que foi inserida na canção tropicalista agora analisada. A cidade da Bahia aparece na canção *Enquanto Seu Lobo Não vem* como uma espacialidade da cidade antiga, culturalmente sólida em suas tradições, até certa medida solene e pacata, mas que ficou para trás, e que por sua vez se contrapõe a cidade do Rio de Janeiro, palco naquele instante das grandes manifestações contra a ditadura, epicentro econômico e político do país, também em processo de acelerada urbanização. A evocação feita por Caetano Veloso evidentemente nos remete a Caymmi e a Bahia, muito embora seja peremptório afirmar que a canção de Caymmi em sua lírica se refira especificamente a outra cidade velha, pois nos fala do carnaval e da cidade do Recife, onde *Dora*²⁴⁰ reina no maracatu e desfila aos clarins da banda militar.

A segunda espacialidade que se encontra em contraposição é a que remete aos “clarins da banda militar” como tipologia da ditadura, que procura controlar, vigiar, coibir toda ação política oposicionista, se configurando como um “ritornelo” no sentido musical estrito, pela repetição rítmica da frase antes mencionada, e pelos sons de botas marchando em um desfile militar. Simultaneamente, também se configura como um “ritornelo” no sentido atribuído por Gilles Deleuze, na medida em que os sons das botas militares cadenciadas, os clarins militares que tocam, traçam um território espacializado muito claro e bem definido dentro da canção em questão.

A canção *Enquanto seu Lobo Não Vem* tal qual *Geleia Geral* alterna espacialidades abertas (há uma cordilheira sob o asfalto, passear na avenida, passear na floresta) que se alternam com espacialidades fechadas (passear escondidos, passear por debaixo das ruas, debaixo da cama), entretanto se em *Geleia Geral* as espacialidades abertas predominam e se

²⁴⁰ A letra de “Dora” nos diz: **Dora (Dorival Caymmi)** / Dora, rainha do frevo e do maracatu/Dora, rainha cafuza de um maracatu/ Te conheci no Recife/ Dos rios cortados de pontes/ Dos bairros, das fontes coloniais/Dora, chamei/Ó Dora! . . .Ó Dora! /Eu vim à cidade /Pra ver você passar /Ó Dora... /Agora no meu pensamento eu te vejo requebrando /Pra cá, ora pra lá /Meu bem! .../Os clarins da banda militar, tocam para anunciar /Sua Dora, agora vai passar. /Venham ver o que é bom /Ó Dora, rainha do frevo e do maracatu /Ninguém requebra, nem dança, melhor que tu!

abrem a diversos influxos, aqui se dá o contrário, pois terminam por prevalecer às espacialidades fechadas; e isto é muito sintomático na medida em que no segundo semestre de 1968, quando o disco manifesto foi lançado, a radicalização política se intensificou havendo o fechamento de praticamente todos os canais políticos da sociedade civil; talvez a canção renunciasse a tempestade que se formava. Por outro lado, a canção que vem logo após *Enquanto Seu Lobo Não Vem* apostava na conquista da espacialidade e desta forma a concebia de forma aberta, moldável e possível ao desejo; Esta canção intitulada *Mamãe Coragem* será o alvo das nossas análises, indagações e especulações logo a seguir.

Mamãe coragem

(Caetano Veloso & Torquato Neto)

Mamãe, mamãe, não chore
A vida é assim mesmo
Eu fui embora
Mamãe, mamãe, não chore
Eu nunca mais vou voltar por aí
Mamãe, mamãe, não chore
A vida é assim mesmo
Eu quero mesmo é isto aqui

Mamãe, mamãe, não chore
Pegue uns panos pra lavar
Leia um romance
Veja as contas do mercado
Pague as prestações
Ser mãe
É desdobrar fibra por fibra
Os corações dos filhos
Seja feliz
Seja feliz

Mamãe, mamãe, não chore
Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz
Mamãe, seja feliz
Mamãe, mamãe, não chore
Não chore nunca mais, não adianta
Eu tenho um beijo preso na garganta
Eu tenho um jeito de quem não se espanta
(Braço de ouro vale 10 milhões)
Eu tenho corações fora do peito
Mamãe, não chore
Não tem jeito

Pegue uns panos pra lavar
Leia um romance
Leia "Alzira morta virgem"
"O grande industrial"

Eu por aqui vou indo muito bem
De vez em quando brinco Carnaval
E vou vivendo assim: felicidade
Na cidade que eu plantei pra mim

E que não tem mais fim
 Não tem mais fim
 Não tem mais fim.

A antepenúltima canção do disco manifesto se inicia com uma brincadeira sarcástica usando apenas uma vírgula a partir do nome de uma peça teatral. A obra em questão é “Mamãe, coragem” de Bertold Brecht; contudo a supressão deste símbolo gráfico modifica todo o entendimento da canção, pois o título deixa de ser um imperativo dito a uma pessoa, no caso a uma mãe qualquer para que ela tenha coragem perante a existência e passa a ser o nome de uma mãe específica, a “mamãe coragem” que a tudo pode suportar em sua aflição. Tematicamente a canção se aproxima tanto de *The Times are a chargin* de Bob Dylan como de *She’s Leaving Home* dos Beatles, contudo existem algumas pequenas e sutis diferenças; se em Dylan o conflito entre pais e filhos tem um tom raivoso, pedindo que os primeiros saiam do caminho, porque os tempos mudaram, nos Beatles, o mesmo conflito é visto pela perspectiva da mágoa, da filha que abandona o lar e não reconhece o esforço dos pais em lhe proporcionar bem estar material. Em *Mamãe Coragem* a separação já se efetivou e o (a) filho (a) que abandonou o lar materno, está fisicamente a léguas de distância. A canção tem início com o ruído ensurdecido de uma sirene de uma fábrica, e uma espacialidade começa a ser esboçada que é o espaço urbano do trabalho fabril e proletário; ao mesmo tempo a composição se organiza como se duas pessoas estivessem se comunicando através de uma carta, separados que estão pela distância e aí outra espacialidade é estabelecida, como um dos primeiros dados formais na música, que é a rejeição do espaço da casa, entendida como espacialidade de valores burgueses, fundamentada na tríade: trabalhar para ganhar, ganhar para consumir e consumir sem nenhuma razão plausível. A peça musical se orienta na perspectiva de afirmar que existe uma espacialidade que separa os dois protagonistas, seja na mirada da contraposição campo e cidade ou cidade pequenina e grande metrópole.

É preciso observar que onde havia raiva ou mágoa, em Bob Dylan ou nos Beatles, em Caetano e Torquato existe amor, daí um dos protagonistas mandar notícias, mesmo que sejam dolorosas, afirmando a impossibilidade de conviverem na espacialidade doméstica, novamente citada na canção, afirmando por outro lado o desejo de construir a sua própria espacialidade individual, resultado de suas escolhas e conquistas e não aquela normatizada, padronizada e infeliz que é fruto da imposição familiar. Percebe-se a alteridade entre a espacialidade doméstica fechada e repressiva com a espacialidade aberta, lúdica de natureza individual que se completa e consubstancia na espacialidade da grande cidade, portanto, há a imbricação de duas espacialidades no cerne da canção.

Em *Mamãe Coragem* a canção em sua espacialidade traz à tona o universo da cultura popular, muito arraigado no interior do Brasil na primeira metade do século XX através da menção dos folhetins como “O grande industrial” e “Alzira, a morta virgem”, evidentemente ressaltando a espacialidade rural e provinciana, que também aparece e é dominante em *Coração Materno*. O escritor Paulo Andrade a este respeito afirma: “as leituras dos romances sugeridas à mãe pelo poeta para amenizar a saudade aumentam o grau de crueldade do texto e confirmam a insolúvel distância entre o mundo arcaico da mãe e o moderno do poeta”²⁴¹

Por outro lado e mais uma vez, por meio da alteridade das espacialidades, a canção identifica a espacialidade da festa, especificamente a celebração do Carnaval como área de liberdade e do desejo afirmativo, em oposição à espacialidade rural e doméstica anteriormente mencionada.

Na parte final da canção um dos protagonistas revela que se encontra feliz em sua espacialidade urbana que foi e que está sendo moldada e construída para si mesmo e projeta que esta espacialidade urbana é uma pletera de possibilidades existenciais, uma plêiade de multiplicidades de todas as ordens e sentidos, e que não tem fim.

Sendo na visão do escritor Paulo Andrade, a letra mais sarcástica, ácida e amarga do tropicalismo, apesar de eivada de amor, *Mamãe Coragem* era fruto de uma verdadeira realidade existencial da vida atormentada do poeta Torquato Neto. Este processo de inadaptação à realidade²⁴² nos revela Gilberto Gil, fora provocado pelo rompimento de Torquato com a família, a luta pela sobrevivência nos centros urbanos, a solidão e a carência afetiva, que no final, criaram-lhes grandes dificuldades de estar no mundo. Tal problemática tinha uma fundamentação descrita pelo escritor Paulo Andrade da seguinte forma²⁴³:

Torquato tinha uma relação problemática com a mãe, Maria Salomé da Cunha Araújo, tida como uma figura autoritária e severa. Apesar da distância geográfica, Torquato continuava ligado a ela, preocupado com o seu julgamento, buscando sua aprovação [...] Torquato tinha medo de que seu comportamento pudesse desapontar a mãe.”

O depoimento do amigo e parceiro, o escritor Waly Salomão vai nesta mesma senda e aquele afirma que:

²⁴¹ ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto, uma poética de estilhaços**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002, p. 65.

²⁴² Idem, página 83.

²⁴³ Idem, página 65.

Ele morria de medo de ser desaprovado aos olhos da mãe medusa, tirana que atendia pela graça do nome bíblico de Salomé e que semelhante em mais de um aspecto à mãe de Charles Envrez-Vous Baudelaire. O temor fulminante de se constituir o idiota da família. [...]o medo de ser doido aos olhos da mãe suserana. Ser feliz é ser capaz de olhar para si mesmo. O medo exclui a felicidade e inclui a melancolia.²⁴⁴

O que nos chama a atenção é que embora na canção *Mamãe Coragem* exista uma espacialidade aberta, pulsante, plena de alegria e felicidade, apesar das lutas e dificuldades em sua conquista, o mesmo não se deu no plano pessoal da vida do poeta Torquato Neto, na medida em que ele não chegou a construir sua espacialidade libertária, pois as dificuldades foram maior que as alegrias, “o porto seguro da tristeza suplantou a alegria da prova dos nove”²⁴⁵ e ensimesmado no deserto de seus espaços fechados, procurou a evasão na forma do suicídio em 1972.

A canção *Mamãe Coragem* se encaminha em seu final para a ideia de uma espacialidade dinâmica e infinita, portadora dos signos da pós-modernidade, como anteriormente descrito em *Baby* e que de forma semelhante, mas mirando em outros vieses iria também se fazer presente em *Batmacumba* que estudaremos em sequência. Vejamos a sua poética arrojada.

Batmacumba
(Caetano Veloso & Gilberto Gil)

Batmakumbayêyê batmakumbaobá
 Batmakumbayêyê batmakumbao
 Batmakumbayêyê batmakumba
 Batmakumbayêyê batmakum
 Batmakumbayêyê batman
 Batmakumbayêyê bat
 Batmakumbayêyê ba
 Batmakumbayêyê
 Batmakumbayê
 Batmakumba
 Batmakum
 Batman
 Bat
 Ba
 Bat
 Batman
 Batmakum
 Batmakumba
 Batmakumbayê
 Batmakumbayêyê
 Batmakumbayêyê ba
 Batmakumbayêyê bat

²⁴⁴ SALOMÃO, Waly. **Armarinho de Miudezas**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, p. 66 e 67.

²⁴⁵ Referência ao Manifesto antropofágico de Oswald de Andrade de 1928.

Batmakumbayêyê batman
 Batmakumbayêyê batmakum
 Batmakumbayêyê batmakumbao
 Batmakumbayêyê batmakumbaobá.

A única canção do disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circenses*, que cuja espacialidade não se encontra contida em seu interior, atingindo a sua estrutura formal externa vem a ser *Batmacumba*; tal espacialidade pode ser observada em seu formato, que estiliza a asa de um morcego e ao mesmo tempo remete-nos a uma visualização parcial da bandeira brasileira. Sendo uma espacialidade aberta como o é *Mamãe Coragem* ou *Baby, Batmacumba* carrega espacialidades contemporâneas da pós-modernidade e simultaneamente espacialidades ancestrais que remetem a sociedades anteriores ao descobrimento do Brasil pelos portugueses. Estas espacialidades são respectivamente as espacialidades urbanas onde transitam signos midiáticos, mitos urbanos, elementos oriundos da cultura “pop” e as espacialidades africanas, que se configuram na perspectiva de uma nação brasileira negra, primitiva e sincrética. Ressaltando esse caráter onde ocorre a convivência e o conflito, onde as espacialidades se justapõem e se posicionam por alteridade e de forma antropofágica, o poeta Augusto de Campos afirma: “Em vez de “macumba para turistas” dos nacionalóides que Oswald condenava, parece que os baianos resolveram criar uma “Batmacumba para futuristas”²⁴⁶

Batmacumba é uma canção formada de apenas duas expressões que literariamente são conhecidas como “palavras-valise” ou “portmanteau”²⁴⁷, que vão se combinando e recombinando ao longo de sua execução, criando a partir daí também as espacialidades presentes em seu interior, como uma paisagem onde deslizam elementos heteróclitos do Brasil. A duas expressões iniciais nas duas palavras são respectivamente o sintagma “Bat” que tanto pode ser associado ao ato de bater, no caso os atabaques do terreiro onde se realiza o ritual da macumba, como pode ser o significado da palavra morcego em língua inglesa. Na medida em que do sintagma “bat” vai sofrendo acréscimos ele se transforma em Batman, ícone das histórias em quadrinhos, elemento de mitologia e folclore urbanos, e depois se completa com a palavra macumba que é um ritual da etnia banto que chegou ao Brasil com os escravos a partir da vinda dos navios negreiros do continente africano, no período colonial

²⁴⁶ CAMPOS, Augusto. Música Popular de Vanguarda. In CAMPOS, Augusto. **Balço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 287.

²⁴⁷ Segundo o poeta Décio Pignatari “A palavra portmanteau, inventada por Lewis Carroll e amplamente utilizada por Joyce, é uma nova unidade qualitativa, resultante da justaposição de duas ou mais palavras [...] Pequena paisagem verbivocovisual ou pequena paisagem ideogrâmica.” Ver em: PIGNATARI, Décio. **Poesia Concreta: Organização**. In CAMPOS, Augusto e Haroldo de e Pignatari, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 89.

nacional. A primeira expressão é acrescida no seu término com a interjeição “Iê-Iê”, obviamente a ideia moderna da música pop internacional, na aceção dos Beatles. A segunda expressão é também acrescida de um termo, que é de origem africana e tem dois sentidos, pode ser a Deusa Obá, esposa de Xangô ou pode se referir aos sacerdotes que comandam os rituais nos terreiros.

Como dito anteriormente, os elementos formadores das duas espacialidades, que se encontram em altercação vão de forma híbrida e antropofágica se justapondo e levando as duas espacialidades a um grau de interpenetração intenso, permitindo na noite da cidade, no seio da urbe imersa na cultura pop o desenrolar do ritual ancestral do candomblé, onde no meio da cultura de massas giram orixás, caboclos e pretos velhos.

A canção é pontuda ao longo de sua execução por um instrumento que reproduz o som de um “sitar” indiano, e que nos remete a pensar geograficamente no Oriente de duas formas simultâneas enquanto espacialidades; a primeira maneira é pensar por conta da sonoridade do instrumento, na Índia e em sua cultura, que naquele momento invadia o mundo ocidental devido à expansão de suas práticas religiosas entre os jovens, motivação ampliada pelo interesse dos Beatles que chegaram a ir fazer meditação transcendental nos país no primeiro semestre de 1968. Neste sentido é pensar a espacialidade com afirmava Edward Said quando se referia ao Oriente, ou seja: “O Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, portanto, sustentam e, em certa medida, refletem uma à outra.”²⁴⁸

A segunda é pensar o Brasil como que situado geograficamente no extremo do Ocidente e a partir desta mirada, perceber a África como o nosso Oriente, de onde proveio o nosso “Orientalismo” e este por sua vez seria todas as formas ritualísticas, sonoras, gestualísticas em dança, culinárias de origem africana e transplantadas para o Brasil nos primórdios da colonização lusitana. Existem, portanto na canção a espacialidade africana em justaposição à espacialidade urbana da pós-modernidade, sob o prisma da reflexão da ideia do Oriente, como citação e como presença.

Como as espacialidades em *Batmacumba* se encontram abertas, em justaposição e afrontamento, elas se ligam evidentemente, as espacialidades da última canção do disco manifesto que é o *Hino do Senhor do Bonfim*, notadamente a espacialidade africana do candomblé, que sincreticamente se funde à espacialidade da festa católica na Bahia e

²⁴⁸ SAID, Edward. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 31.

estabelece, portanto mais uma ligação em rizoma dentro da obra agora em perspectiva analítica. A decupagem do *Hino do Senhor do Bonfim* vem em seguida, na perspectiva de análise de sua estrutura textual. Ei-la:

Hino do Senhor do Bonfim
(João Antônio Wanderley & Arthur de Salles)

Glória a ti neste dia de glória
Glória a ti redentor que há cem anos
Nossos pais conduziste à vitória
Pelos mares e campos baianos
Desta sagrada colina
Mansão da misericórdia
Dai-nos a graça divina
Da justiça e da concórdia
Glória a ti nessa altura sagrada
És o eterno farol, és o guia
És, senhor, sentinela avançada
És a guardo imortal da Bahia.
Dessa sagrada colina
Mansão da misericórdia
Dai-nos a graça divina
Da justiça e da concórdia
Aos teus pés que nos deste o direito
Aos teus pés que nos deste a verdade
Trata e exulta num fêrvido preto
A alma em festa da nossa cidade
Desta sagrada colina
Mansão da misericórdia
Dai-nos a graça divina
Da justiça e da concórdia.

A última canção do disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circenses* é de longe a mais antiga e foi originalmente criada como um hino religioso e cívico que homenageia a vitória brasileira sobre as tropas portuguesas em 1823, no contexto do processo da independência do Brasil. Sua lírica relata o episódio histórico da retomada da imagem do Senhor do Bonfim pelos baianos que havia sido apoderada pelos lusitanos, sendo restituída à Igreja em cortejo popular. Em 1923, quando o hino foi composto, em comemoração ao centenário do episódio, foi retomada a prática do cortejo, dando origem à procissão que até hoje enche as ruas de Salvador anualmente em janeiro.

Sendo antropofagicamente devorada pelos tropicalistas, ela passa a ter outra significação, e em seu interior se desenvolvem as espacialidades que tentaremos determinar. A primeira espacialidade se refere à Bahia, como lugar de nascedouro do Brasil, como identidade cultural e social, na medida em que a festa ocorre logo após o ciclo natalino e tem significado especial no seio do povo e sua religiosidade. Por essa razão, a espacialidade da

festa religiosa, de lugar de contrição, encontro e agradecimento perante Deus encontra-se com a espacialidade física da Igreja do Senhor do Bonfim, “a mansão da misericórdia” que se encontra na “sagrada colina”. Igualmente, outra espacialidade se apresenta derivada da ideia de contrição e agradecimento; sendo uma canção entoada pelos baianos ao final do disco manifesto, toma-se a mesma como um hino que entoaria a “vitória e o sucesso” daqueles na região sudeste e na própria música brasileira, inferindo-se a partir de tal fato que a trupe tropicalista e seus associados ocuparam um espaço na cultura brasileira, que seria, portanto esta espacialidade ironicamente perpetrada na canção.

É importante perceber que a canção é um hino de religiosidade nordestino, que enaltece a Bahia e o Brasil e é em sua retórica formada de versos eneassílabos, ou seja, metricamente em nove sílabas. Ela estabelece uma visão naturalizada e positivista das espacialidades em princípio, devido a possuir expressões passadistas e até formalmente parnasianas que terminam por nos fazer acreditar também num primeiro instante e, da mesma forma, em espacialidades geograficamente deterministas e determinadas, em que se misturam religiosidade, sincretismo e civismo político.

Da mesma forma podemos também observar que nas primeiras estrofes, mais especificamente na primeira e segunda o andamento da canção em tom de marcha épica e militar determina uma espacialidade de festa oficial, de caráter eminentemente político; na terceira estrofe, a canção tem o andamento desacelerado, quase em rítmica de bossa nova e aí a espacialidade de festa oficial se transforma em festividade popular onde por sua vez há a mistura entre o sagrado e o profano.

Ao lado de *Miserere Nobis*, o *Hino do Senhor do Bonfim* é a moldura de todas as canções e de todas as espacialidades imersas nas mesmas. Em princípio seria a saída do “monumento” Tropicália depois de todo o deslocamento através das canções do disco manifesto e de suas respectivas espacialidades; após a “descida aos infernos” iniciada com o rito penitencial de *Misere Nobis*.

Entretanto a parte final da composição musical oblitera esta ideia na medida em que as vozes que até então a entoavam, começam a emitir alaridos de dor e sofrimento, secundadas por sons de canhões, que ao mesmo tempo remetem à espacialidade da festa popular, mas, uma espacialidade já profanada pela violência da repressão política perpetrada pela ditadura militar do Brasil. Lentamente as vozes vão diminuindo até seu total silenciamento, somente restando os sons de canhões que por sua vez remetem a espacialidade externa da Igreja do Bonfim, local da festa popular, mas também a mesma espacialidade onde se realizará o ritual de purificação em buscas de bênçãos que foi oficiado lá no princípio por *Miserere Nobis*.

4.4 “UM INSTANTE, MAESTRO: AINDA EM VOLTA DA MESA”²⁴⁹

Os acordes finais de *Hino ao Senhor do Bonfim*, em simultaneidade as derradeiras sonoridades percebidas na mesma canção, marcam o instante em que a obra máxima do Tropicalismo se completa em seu percurso sonoro e poético. Neste instante efetiva-se a circularidade comunicativa das canções do disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circenses*.

Todavia, não significa dizer que aí ocorre o fechamento da obra como elemento artisticamente acabado, na proporção em que a construção das práticas intertextuais e das espacialidades históricas somente acontece na medida em que a circularidade randômica da obra em si e suas formulações rizomáticas estabelecem agenciamentos com outras obras e canções; tropicalistas ou não. Ao mesmo tempo estes rizomas e agenciamentos que são percebidos pelo ouvinte participante em sua intrínseca historicidade, tornam-se elementos imprescindíveis, como um dado necessário e fundamental para a compreensão do Brasil em suas múltiplas vertentes na mirada alegórica, fragmentada, um tanto quanto pessimista e ácida, mas também barroca e plural elaborada pelo tropicalismo.

Como exemplo de obra aberta²⁵⁰, renovada, plural e que permite análises de diferentes campos do conhecimento, vide a já extensa bibliografia a respeito do tropicalismo, *Tropicália ou Panis et Circenses* continua permitindo novas indagações e hipóteses, como as que procuramos demonstrar, bem como esclarecer aqui e ao longo deste trabalho, no que tange a suas canções historicamente espacializadas e sua práticas de rizomas, constituindo-se um platô na mais veemente e intensa conceituação filosófica.

Resumir *Tropicália ou Panis et Circenses* a condição de apenas uma obra musical entre tantas, é desmerecê-la, não em detrimento de outros grandes discos da música brasileira, mas em prejuízo de si mesma e de sua riqueza conceitual. Chamá-la de apenas disco é assim empobrecer e tornar elemento de redundância, aquilo que se projeta e eleva sobremaneira por sua originalidade, seu conteúdo artístico, cultural, político e social, sua ressonância na época de seu surgimento e muitas décadas a posteriori.

²⁴⁹ O título é uma referência aos versos finais de Superbacana, música de Caetano Veloso de seu 1º álbum tropicalista de 1968, assim como a expressão “Em volta da mesa” presente na canção *Eles*, também de Caetano Veloso e presente no mesmo disco. De mesma forma a expressão “Um instante, maestro” era o nome de um programa de televisão comandado pelo apresentador Flávio Cavalcanti no final da década de 1960, onde este famoso apresentador da Tevé brasileira tinha o (mal) costume de quebrar discos de artistas que ele, juntamente com o seu júri reprovava no seu quadro “Julgamento da Música.

²⁵⁰ Eco, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Suas canções, embora não tão populares na época -talvez *Baby* seja a única grande exceção- não somente dialogam entre si em som, imagem, texto, espacialidade, dentre tantos elementos que as compõem, como também se constituem em uma fonte histórica digna de atenção, não somente dos literatos, que predominam com suas análises esta seara, que é a “praia da Tropicália” até o instante, mas dos historiadores que devem ressignificar à luz da contemporaneidade, não somente os influxos, forças, agenciamentos e condições que propiciaram essa erupção na cultura brasileira, mas as próprias obras tropicalistas em seus diversos campos e diferentes linguagens artísticas, como elemento de compreensão histórica do nosso país; daquilo que somos daquilo que rejeitamos, daquilo que um dia queiramos ser ou inventar, como nos disse Rogério Duarte:

Acho que o verdadeiro Tropicalismo está para ser inventado ainda, porque nós sabemos que a vocação do país é uma coisa continuamente bloqueada e a gente vê que há surtos de luz que se revezam com décadas obscuras, e a escuridão impede que a gente realmente tome esse poder, ou seja, chegue a nossa possibilidade plena.”²⁵¹

Entender a Tropicália talvez seja o primeiro passo para despertar em nós esta vocação do país; concretizar em plenitude uma promessa de felicidade, que também nos norteou, levando-nos a escrever este trabalho.

²⁵¹ Duarte, Rogério. **Tropicália Revisitada** In **Tropicaos**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003, p.143.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciarmos este trabalho, tínhamos a pretensão de estudar as espacialidades que por ventura existissem e/o se encontrassem nas canções tropicalistas, tomando como objeto fulcral a obra maior do tropicalismo que era e é o disco manifesto *Tropicália ou Panis et circenses*. Obviamente, tal escolha era difícil, na medida em que existiam diversas obras relacionadas ao universo tropicalista, no campo do cinema, das artes plásticas e visuais, do teatro, da literatura; era como entrar em uma loja de doces sendo criança e ter pouco dinheiro para comprá-los. Obras que são densas, profundas, que produziram e ainda produzem um olhar relevante e intenso sobre o Brasil, mas tornava-se imperativo decidir; e por que decidir pela música tropicalista e por que tomá-la como elemento de análise a partir da opus máxima da Tropicália? Necessariamente, a resposta se encontra no passado e nas memórias que compõem as bases mais intimistas deste trabalho; Escolhemos *Tropicália ou Panis et Circenses* porque foi a primeira obra tropicalista que tivemos conhecimento e em mãos, pelo fascínio que desde a adolescência, esta obra nos impôs ,pela abrangência como ela falava e fala sobre o Brasil, porque ela nos oferecia a possibilidade de entender as alteridades da existência social brasileira, como era possível ser “baiano e estrangeiro²⁵²”, sendo brasileiro e estando no mundo e não nos descaracterizando perante outrem, porque apesar de todas as dores que sofremos no passado e por conta de algumas delas ainda permanecerem no presente(ausência de liberdade política, autoritarismo, discrepâncias sociais e econômicas, miséria ,dentre tantos problemas), era uma obra tão instigante que abria uma senda de alegria, de possibilidades não somente de estudos e análises, mas afetivamente a idéia de que podíamos e ainda podemos através de nossa cultura criar uma nova espacialidade, uma nação plural e também justa.

Evidentemente outras razões preponderaram, como a acessibilidade da obra em si, o fato de existir uma já razoável e considerável bibliografia sobre o tema, que foi alvo de nossa análise e exposição em um de nossos capítulos, mas fundamentalmente pela possibilidade de provar ou não a hipótese que as canções tropicalistas eram espacializadas, que elas eram diferentes de canções brasileiras, que foram suas contemporâneas como as canções oriundas *da Canção de Protesto* e *as da Jovem Guarda* por esta principal razão, que estas canções dialogavam não somente entre si, mas com outras obras tropicalistas e da mesma maneira também dialogavam com outras modalidades de canções que eram suas contemporâneas e que

²⁵² Referência à canção *2001 ou Astronauta Libertado* de Rita Lee e Tom Zé, presente no álbum *Os Mutantes* da banda homônima, lançado em 1969.

estes diálogos se davam pela perspectiva da concepção filosófica do rizoma e dos conceitos correlatos aqueles como agenciamentos, ritornelos e platôs, todos oriundo da filosofia deleuziana; que coincidentemente foram gestados na euforia participativa e jovem da década de 1960, principalmente no contexto das mudanças vividas e outras tantas desejadas a partir do ano de 1968. Esperamos que nossas considerações tenham no decorrer do percurso deste trabalho, provado estas hipóteses anteriormente enumeradas e suas respectivas problemáticas.

Simultaneamente, ao aventarmos estas hipóteses, também implicitamente queríamos provar que o disco manifesto *Tropicália Ou Panis et Circenses* formava um todo coeso, onde o material sonoro e os materiais audiovisuais (capa, contracapa) também eram partes que ajudavam a construir e a entender a espacialidade das canções; acreditamos que nossas análises chegaram a confirmar e ao mesmo tempo elucidar estas questões anteriormente formuladas como problemática deste trabalho de mesma forma.

Ao estudarmos a literatura a respeito do tropicalismo, fomos também descobrindo ideias e análises instigantes que nos ajudaram a elaborar as nossas próprias considerações, ao mesmo tempo em que procurávamos com a ajuda daquelas provar as nossas hipóteses. Outro elemento importante que descobrimos ao longo deste percurso foi perceber que a obra máxima do tropicalismo não era um amontoado ou uma coletânea dispersa de canções, que não havia aleatoriedade na escolha das músicas, nem muito menos na organização delas dentro da estrutura do próprio álbum; que a comunicação entre as canções que dão ao disco a concepção de suíte musical eram propositais e que as mesmas eram agenciamentos que resultavam em rizomas que iam definindo, por sua vez, as espacialidades que procurávamos conhecer.

Percebemos que a riqueza de elementos formais e compositivos das canções tropicalistas, eram também fundamentais na construção das espacialidades e chegamos a constatar que em uma das canções do disco manifesto, mais especificamente *Batmacumba*, as espacialidades iam além do interior das canções e chegavam até mesmo a sua estrutura formal externa.

Estudar a *Tropicália* em sua obra máxima também nos permitiu perceber, embora este não fosse nossa hipótese primária, que as canções tropicalistas percebem as espacialidades como campos de relações de poder, isso fica evidente na canção *Enquanto Seu Lobo Não Vem*, em que se afrontavam as espacialidades à esquerda do espectro político evocado nas passeatas em geral e as manifestações estudantis em particular, bem como a guerrilha brasileira e a experiência de Guevara na Bolívia, perante a espacialidade à direita do mesmo espectro, que se fazia sentir pelo refrão em um constante “Ritornelo” de “Clarins da Banda

Militar” cada vez mais alto, num crescendo ao longo da canção, acompanhado de sons das botas militares em marcha, simultaneamente.

Outra constatação de mesma forma que este estudo permitiu, na mesma perspectiva da anterior, foi também perceber que não há necessariamente uma relação unívoca entre espaço e cultura nacional, regional ou internacional, pois ao incluir um bolero como *Lindonéia* no disco manifesto, por exemplo, os tropicalistas transformaram este ritmo aparentemente hispânico em um elemento brasileiro e inseriram neste, espacialidades importantes da história nacional, notadamente no contexto de violência repressiva que se abatia sobre o país em 1968, época da feitura do álbum.

Por sua vez, as canções que formam o disco manifesto, que tomamos afirmativamente como uma obra em circularidade, também nos permitiram observar a multiplicidade de espacialidades contidas em seu interior, que em certa medida criaram uma cartografia histórica do país em suas mais diversas dimensões e contradições, ao mesmo tempo, a partir de uma mirada urbana. Constatamos que o elemento mais presente nas espacialidades analisadas e encontradas nas canções em questão, era o elemento urbano, seja na perspectiva da espacialidade das periferias como em *Lindonéia*, as espacialidades dentro das relações de hegemonia e dominação econômica como em *Baby*, as espacialidades como áreas de realização dos desejos individuais e pessoais como em *Mamãe Coragem*, e nesta medida as demais espacialidades apareciam por alteridade, reminiscência ou justaposição como pode ser bem observado em *Coração Materno* e *Três Caravelas*, exemplos de espacialidades rurais e/ou arcaicas respectivamente.

Este trabalho também elucidou claramente a ideia que não existiu e nem existe um “movimento tropicalista”; nossa pretensão ao longo desta composição também foi claramente pontuar esta questão, pois ao analisarmos a literatura produzida sobre o tropicalismo até o presente momento, percebemos que a maioria dos autores por convicção, displicência ou desconhecimento continua a falar na concepção de movimento coeso e unificado. Em nosso trabalho, usamos a expressão “Momento Tropicalista” e procuramos a partir das teorias de Fredric Jameson e das argumentações de Christopher Dunn demonstrar que a Tropicalia entre 1967 e 1973, foi a “dominante cultural” do período e uma expressão das práticas culturais pós-modernistas no Brasil. Em outras palavras com bem explica Christopher Dunn:

Até há pouco tempo atrás a Tropicália era percebida essencialmente como um movimento musical em torno do “grupo baiano” liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil com a participação de Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes, Nara Leão, os poetas Torquato Neto e Capinam e o maestro Rogério Duprat. [...] Desde o início reconhecia-se as afinidades com várias manifestações de outros campos culturais

como a peça *O Rei da Vela do Teatro Oficina*, o filme *Terra em Transe* do Glauber Rocha, alguns quadros de Rubens Gerchman como *Lindonéia*, as propostas de Hélio Oiticica, sobretudo o ambiente *Tropicália*, e até a “epopeia pop-tropicalista” *Panamérica* do [...] José Agripino de Paula. Mas entendia-se estas manifestações como influências sobre os músicos tropicalistas. [...] Havia boas razões pra não construir uma unidade coesa chamada de “movimento tropicalista”, algo que jamais existiu. O que houve foi um diálogo intenso entre artistas de diversos campos numa época de repressão e violência crescente provocada pela linha dura do regime militar.²⁵³

No processo de confecção deste trabalho tentamos em termos de escritura, encadear o texto formalmente, em particular no terceiro capítulo, da mesma forma que as canções são encadeadas de maneira sonora; em outras palavras, tentamos reproduzir no texto o encadeamento analítico entre as canções e suas espacialidades, da mesma forma que os sons se adensam entre si em continuidade, formando a suíte musical que é *Tropicália ou Panis et Circenses*, percebido quando do processo de audição deste cancionário em particular. Nossa pretensão, portanto, foi produzir uma escritura como uma peça musical tendo a priori formalmente o modelo já mencionado e descrito.

Ainda sobre a escritura deste trabalho, ponderamos que a ideia de rizoma e agenciamento não só percorreu o terceiro capítulo, estabelecendo as conexões entre as canções no próprio corpo do texto, como também foi o modelo estrutural usado para elaborar o segundo capítulo, que tratou historicamente como se processou o surgimento do “momento tropicalista” e esperamos que a nossa tentativa tenha sido bem sucedida em seu todo.

Este trabalho que nos ofertou pouco a pouco uma compreensão maior sobre a Tropicália, também permitiu perceber nuances ainda intocados pelas análises históricas, sociológica e/ou literária neste veio que é o estudo sobre o tropicalismo e que podem em um futuro próximo ser campo de hipóteses para outros estudos. Questões associadas à moda tropicalista, ou o teatro na Tropicália e até mesmo o estudo sobre o corpo e o desejo nas apresentações tropicalistas, são alguns exemplos de temas e elementos ainda inexplorados neste manancial que é a Tropicália. Nesta senda exemplifica o designer gráfico Rogério Duarte:

O Tropicalismo embora ultrapasse o seu próprio rótulo, o seu próprio nome, é a possibilidade de cultura e da vida no Brasil.[...] Não há outra saída para o Brasil que não seja seus próprios caminhos. Não adianta a gente tentar implantar o capitalismo nos moldes americanos, ou o socialismo nos moldes russos [...] Nós somos o anunciante do terceiro milênio. [...] A manifestação dessa audácia brasileira. Há aí um mito. O mito do terceiro milênio, a ideia de que o Brasil, por ser o país mais

²⁵³ DUNN, Christopher. **As Múltiplas Tropicálias**. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/participe/blogs_exibirassunto.shtml?1036.shtml?507>. Acesso em 25/02/2011.

miscigenado, é aquele que pode fornecer a resposta pelo menos em potência, mais universal.²⁵⁴

Uma vez concluída as análises sobre a Tropicália e suas espacialidades no contexto de sua obra maior, e de mesma forma sua erupção no cenário cultural brasileiro, passando em revista por parte expressiva da literatura produzida sobre esta temática até o presente instante, queremos ressaltar ainda que, sendo uma expressão cultural da pós- modernidade, a Tropicália não somente incorporou suas características em termos formais ou conteudísticos, como colocou estes elementos no que tange ao processo de espacialização de maneira determinante em suas canções, logicamente influenciando outras manifestações culturais ao longo das últimas décadas do século XX e ainda na primeira década do século XXI, incluindo este pequeno trabalho que aqui se encerra; trabalho este que tem uma pretensão ainda maior que aquelas iniciais e que o motivaram até aqui, que é servir de alguma maneira para a realização de outros estudos maiores, melhores, mais densos e instigantes, que nos revelem arestas insuspeitadas no âmbito de nossos conhecimentos, nesta amplitude temática que é o horizonte da Tropicália.

²⁵⁴ DUARTE, Rogério. **Tropicaos**. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/verbo-tropicalista/momentos-do-movimento>>. Acesso em 20/10/2011.

REFERÊNCIAS

1 JORNAIS E REVISTAS

FOLHA DE SÃO PAULO, São Paulo, 08 jun.1991 (João Gilberto, 60 anos).

_____. 22 out.1991 (Carmem Miranda Dada).

_____. 08 nov.1992(Torquato Neto).

_____. 17 ago. 1993(Caetano e Gil pensam no “Tao” do Brasil).

_____. 22 ago.1993 (MPB com todas as letras).

_____. dez.1994 (Utopia Dois).

_____. 21 mai.1996 (Marginália recupera o desatino dos tropicalistas).

_____. 26 out.1997 (Chico).

_____. 26 out.1997(A Síndrome das Bananas).

_____. 05 nov.1997 (Uma polêmica Antropofágica).

_____. 22 nov.1997 (Caetano, de novo).

_____. 26 nov.1997 (Caetano Veloso rebate críticas da Folha).

_____. 26 nov.1997 (Crítica a Caetano ataca seu espírito conciliador).

_____. 10 dez.1997 (Tropicália ganha biografia).

_____. 15 abr.1998 (Sou grande, não sou pequeno, diz Caetano).

_____. 05 jun.1998 (Mutantes viram produto de importação no Brasil).

_____. 17 set.1998 (O mundo cultua Tom Zé; o Brasil, não).

_____. 07 jun.1999 (Nara, dez anos hoje).

_____. 06 jun.2007 (Tate Modern inaugura hoje grande mostra sobre Oiticica).

JORNAL DO BRASIL. 16 mai.1991. (A Obra de Caetano imortalizada em CD).

O ESTADO DE SÃO PAULO, 05 jun.2007 (As Cores de Hélio Oiticica dominam Tate Modern, em Londres).

O GLOBO, Rio de Janeiro, 15 jun.1997 (Tropicália 30 anos: A Arte como arma de guerrilha).

_____. 07 set.1997(Torquato Neto: Geleia renovada).

_____. 26 out.1997 (Gozos da memória).

_____. 02 jun. 2007 (Londres aos pés de Oiticica).

REVISTA BIZZ 8.mar,1986.(O rock'n'roll segundo Caetano Veloso).

_____. 16. nov,1986(Caetano Veloso).

_____. 54. jan,1990(Sessão de crítica e autocrítica com Caetano Veloso).

REVISTA REALIDADE, São Paulo 33.1968 (Acontece que ele é baiano).

REVISTA VEJA, São Paulo. 05 nov.1969 (Os Baianos em novo clima).

_____. 23 jun.1971 (O Sonho Acabou).

_____. 19 jan.1972 (Caetano Superstar).

_____. 23 nov.1977(O Sol ainda brilha?).

REVISTA VOGUE BRASIL 151, jan.1998.

2 FILMOGRAFIA

ABUJAMRA, Marco e PIMENTEL, João. **Jards Macalé, um morcego na porta principal**, 2010.

ANDRADE, Fernando. **Coração Vagabundo, uma viagem com Caetano Veloso**, 2009.

MATOS JR. Décio. **Fabricando Tom Zé**, 2007.

MORAES, Tetê e ALENCAR, Martha. **O sol, caminhando contra o vento**, 2005.

ROCHA, Glauber. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, 1964.

ROCHA, Glauber. **Terra em Transe**, 1967.

SGANZERLA, Rogério. **O Bandido da Luz Vermelha**, 1968.

TERRA, Renato e CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**, 2010.

VELOSO, Caetano. **O Cinema Falado**, 1986.

3 DISCOGRAFIA

BEN, Jorge. CBD Phonogram. 1969.

COSTA, Gal. CBD Phonogram, 1969.

- _____. GAL. CBD Phonogram, 1969.
- _____. **Legal**. Phonogram, 1970.
- _____. **Fa-Tal, Gal a todo vapor**. CBD Phonogram, 1971.
- DUPRAT, Rogério. **A banda tropicalista do Duprat**. CBD Phonogram, 1968.
- GIL, Gilberto. **Louvação**. CBD Phonogram, 1967.
- _____. CBD Phonogram, 1968.
- _____. CBD Phonogram, 1969.
- _____. CBD Phonogram, 1971.
- _____. **Expresso 2222**. CBD Phonogram. 1972.
- LEÃO, Nara. CBD Phonogram, 1968.
- MACALÉ, Jards. CBD Phonogram, 1972.
- MUTANTES, Os. CBD Phonogram, 1968.
- _____. CBD Phonogram, 1969.
- _____. **A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado**. CBD Phonogram, 1970.
- TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENSES. (COLETIVO). CBD Phonogram, 1968.
- VELOSO, Caetano; COSTA, Gal. **Domingo**. CBD Phonogram, 1967.
- _____. CBD Phonogram, 1968.
- _____; MUTANTES. (ao vivo). CBD Phonogram, 1968.
- _____. **É Proibido Proibir**. CBD Phonogram, 1968.
- _____. CBD Phonogram, 1969.
- _____. CBD Famous, 1971.
- _____. **Transa**. CBD Famous, 1972.
- _____; GIL, Gilberto. **Barra 69**. CBD Pirata, 1972.
- _____. **Araçá Azul**. CBD Phonogram, 1973.
- ZÉ, Tom. **Grande Liquidação**. Rozemblit, 1968.

_____. RGE Discos, 1970.

_____. **Todos os Olhos**. Continental. 1973.

4 LIVROS E CAPÍTULOS DE LIVROS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de Luta: O Rock e o Brasil dos anos 80**. São Paulo: DBA artes gráficas, 2002.

ANDERSON, Perry. Modernidade e Revolução In: **Novos Estudos CEBRAP**. nº 14. São Paulo: CEBRAP, 1986.

ANDRADE, Oswald. **Revista da Antropofagia/Manifesto Antropófago**. São Paulo: Abril, 1975.

_____. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **O Rei da Vela**. São Paulo: Abril, 1975.

_____. **Os Dentes do Dragão: Entrevistas**. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto, uma poética de estilhaços**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.

APPIGNANESI, Richard. **Introducing post-modernism**. London: Icon Books, 2007.

ARAÚJO, Paulo César. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.

_____. **Eu não sou cachorro não: Música popular cafona e ditadura militar**: Rio de Janeiro: Record, 2002.

AUGE, Marc. **Não-Lugares, introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papius, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB anos 70,30 anos depois**. Rio de Janeiro: Editora SENAC RIO, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 5.ed., 2010.

BASUALDO, Carlos (Org.) **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1973)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENTES, Ivana. **Multitropicalismo, Cine-sensação e Dispositivos Teóricos**. In: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália, Uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BHABHA, Homi K. **O Local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. **Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005.

BRITO, Brasil Rocha. **Bossa Nova** In: Campos, Augusto. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Do Modernismo a Bossa Nova**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

BUENO, André. **Pássaro de fogo no terceiro mundo**, o poeta Torquato Neto e sua época. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

CABRAL, Sérgio. **Nara Leão**, uma biografia. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001.

CALADO, Carlos. **A Divina Comédia dos Mutantes**. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **Tropicália, A História de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.

CAMPOS, Augusto. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Viva Vaia (Poesia 1949-1979)**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta, Textos críticos e manifestos (1950-1960)**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CARVALHO, Carlos André. **Tropicalismo: Geleia Geral das Vanguardas Poéticas Contemporâneas Brasileiras**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade, a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. São Paulo: Vozes, 2000. v.1.

CHAMIE, Mário. **Lavra-Lavra**. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1962.

CHARTIER, Roger. **História Cultural: Entre práticas e representações**. Lisboa: Difel: Bertrand Brasil, 1990.

CORDEIRO JR. Francisco Barreto Soares. **Tropicalismo: Fator de alienação ou de revisão crítica da realidade social?**. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 1989.

COSTA, Flávio Moreira. **Cinema Moderno, Cinema Novo**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. **A Forma da festa, Tropicalismo: A explosão e os seus estilhaços**. Brasília: Editora da UNB, 2000.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe; RAMOS, Flávia Broccheto. **Tropicália: Gêneros, identidades, repertórios e linguagens**. Caxias do Sul: Educus, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka, Por uma literatura menor**, Rio de Janeiro, Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1997, v.1.

_____. Acerca do Ritornelo. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1997, v.4.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 1998.

DIETRICH, Peter. **Araçá Azul: Uma análise semiótica**. Dissertação (Mestrado em linguística): Universidade de São Paulo, 2003.

DUARTE, Rogério. Tropicália Revisitada. In: **Tropicaos**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: UNESP, 2009.

_____. Parque Industrial. In: Oliveira, Ana (Org.) **Tropicália ou Panis et Circenses**. São Paulo: Queen Books, 2010.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1986.

FICO, Carlos. **Além do Golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. 1968: O ano que terminou mal. In: FICO, Carlos e ARAÚJO, Maria Paula (org.). **1968: 40 anos depois**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

FONSECA, Hebert. **Caetano, esse cara**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços In **Ditos e Escritos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, v.3.

FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (Org.) **Fazendo Rizomas: Pensamentos Contemporâneos**. São Paulo: Hedra, 2008.

FREYRE Gilberto. **Sobrados e Mocambos, a Decadência do Patriarcalismo Rural e o Desenvolvimento do Urbano**. São Paulo: Global Editora, 2003.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de gatos: ensaios críticos**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat: Sonoridades múltiplas**. São Paulo: UNESP, 2002.

GAVA, José Estevam. **Momento Bossa Nova**. São Paulo: Annablume, 2006.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas, A Esquerda Brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática, 1987.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUMBRECH, Hans Ulrich. **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2002.

HOLLANDA, Heloísa Buarque; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde, 1960/1970**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. **26 poetas hoje**. 4. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____; MESSEDER, Carlos Alberto Pereira. **Poesia jovem: anos 70**. São Paulo: Abril, 1982.

HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos, o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

JOST, Miguel e COHN, Sérgio (Org.) **O Bondinho (entrevistas)**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

KRAUSCHE, Valter. **Música Popular Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LUCCHESI, Ivo; DIEGUEZ, Gilda Korff. **Caetano. Por que não?: Uma Viagem entre a Aurora e a Sombra.** Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1993.

LIMA, Marisa Alvarez. **Marginália, Arte e Cultura na Idade da Pedrada.** Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

LOPES, Paulo Eduardo. **A Desinvenção do Som, Leituras Dialógicas do Tropicalismo.** Campinas: Pontes, 1996.

LYOTARD, Jean François. **A condição Pós-Moderna.** Lisboa: Gradiva, 1989.

_____. **Moralidades Pós-Modernas.** Campinas: Papirus 1996.

_____. **O Pós-Moderno explicado às crianças.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

MAC CORD, Getúlio. **Tropicália, Um Caldeirão Cultural.** Rio de Janeiro: Editora Ferreira, 2011.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe: Memórias do tempo do Tropicalismo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MALTZ, Bina Friedman, TEIXEIRA, Jerônimo e Ferreira, Sérgio Luís Peixoto. **Antropofagia e Tropicalismo:** Editora Universidade/UFRGS, 1993.

MARTINS, Rui. **A Rebelião romântica da Jovem Guarda.** São Paulo: Fulgor, 1966.

MEDEIROS, Paulo de Tarso Cabral. **A Aventura da Jovem Guarda.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

MELLO, Zuza Homem. **Música Popular Brasileira.** São Paulo: Melhoramentos, 1976.

MENEZES. Philadelfo. **Poesia Concreta e Visual.** São Paulo: Ática, 1998.

MORAIS NETO, João Batista de. **Geração alternativa ou um alô pra Helô.** Natal: Sebo Vermelho: Funcarte, 2005.

_____. **Caetano Veloso e o Lugar Mestiço da Canção.** Natal: IFRN Editora, 2011.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da cultura de esquerda.** São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica.** São Paulo: Editora 34, 2008.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira, Utopia e Massificação (1950-1980).** São Paulo: Contexto, 2004.

_____. **História e Música, História Cultural da Música Popular.** Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. A MPB Sob Suspeita: A Censura Musical Vista Pela ótica dos Serviços de Vigilância Política (1968-1981). In Revista Brasileira de História 47. **Brasil: Do Ensaio ao Golpe (1954-1984).** São Paulo: ANPUH, Janeiro/Junho, 2004.

NAVES, Santuza. **Da Bossa Nova a Tropicália.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. “É proibido proibir”: contracultura e Tropicália. In: FICO, Carlos; ARAÚJO, Maria Paula (org.). **1968: 40 anos Depois: História e Memória.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

NETO, Ramalho. **Historinha do Desafinado.** Rio de Janeiro: Vecchi, 1965.

NETO, Torquato. **Os Últimos Dias de Paupéria.** São Paulo: Max Limonad, 1982.

_____. **Torquatália (do lado de dentro):** Obra reunida de Torquato Neto/Organização de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

OLIVEIRA, Ana (Org.) **Tropicália ou Panis et Circenses.** São Paulo: Queen Books, 2010.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto.** Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.

PAIANO, Enor. **Tropicalismo, Bananas ao Vento no Coração do Brasil.** São Paulo: Scipione, 1996.

PAULA, José Agripino. **Panamérica.** São Paulo: Papagaio, 2001.

PEDERIVA, Ana Barbara Aparecida. **Jovem Guarda: Cronistas sentimentais da juventude.** Companhia Editora Nacional, 2000.

PEDREIRA, Flávia de Sá. Quando o homem boçal supera o homem cordial. In: SILVA, Marcos; CHAVES, Benê (Org.). **Cenas brasileiras, o cinema em perspectiva multidisciplinar (1928/1988).** Natal: EDUFERN, 2009.

_____. **Confrontando Identidades no filme O Bandido da Luz Vermelha** in Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho de 2011.

PEREIRA, Carlos Alberto. **Patrulhas Ideológicas.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

PEREIRA, Jesus Vasquez (Org.) **Tropicália 20 anos.** São Paulo: SESC, 1987.

PESAVENTO, Sandra Jathay. **História e História Cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PINHO, Roberto Costa (Org.) **Museu Aberto do Descobrimento: o Brasil renasce onde nasce.** São Paulo: Fundação Quadrilátero do Descobrimento, 1994.

PIRES, João Rodrigues Xavier. **Da Tropicália ao Hip-Hop: contracultura, repressão e alguns diálogos possíveis**. Monografia (Graduação em História)-Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2007.

PORTELA, Girlene Lima. **Da Tropicália à Marginalia**: o intertexto na produção de Caetano Veloso: Feira de Santana: Universidade Federal de Feira de Santana, 1999.

PROUST, Antoine. **Fronteiras e Espaços do Privado In História da Vida Privada: Da Primeira Guerra aos Nossos Dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PROUST, Marcel. **Sobre a Leitura**. Campinas: Pontes, 1989.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973)**, A representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **A Arte de Vanguarda no Brasil: Os Anos 60**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e Política: Os Anos 1960-1970 e sua Herança. In FERREIRA, Jorge. **Brasil Republicano, O Tempo da Ditadura**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIOS, Jefferson Del. **Bananas ao Vento: Meia Década de Cultura e Política em São Paulo**. São Paulo: SENAC, 2006.

RISÉRIO, Antônio. **Avant garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, 1995.

RODRIGUES, Jorge Caê. **Anos Fatais: Design, Música e Tropicalismo**. Rio de Janeiro: 2AB Editora: Novas Ideias, 2007.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da Cafetinagem**. In: FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (Org.). **Fazendo Rizoma: pensamentos contemporâneos**. São Paulo: Hedra, 2008.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 20. Ed., 2005.

ROSNACK, Theodore. **A Contracultura**: - reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

SAID, Edward. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALOMÃO, Waly. **Armarinho de Miudezas**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo, decadência bonita do Samba**. São Paulo: Boitempo, 2000.

_____. **Como dois e dois são cinco** (Roberto Carlos & Erasmo & Wanderléa). São Paulo: Boitempo, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **Poesia Concreta e Tropicalismo: Convergências**. São Paulo: Nobel, 1995.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco. 2000.

SEVERIANO, Jairo. **Uma História da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **O Pai da Família e Outros Estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro. **Sinal Fechado: A música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-1978)**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SILVA, Marcos (org.). **Brasil, 1964/1968: A ditadura já era ditadura**. São Paulo: LCTE Editora, 2006.

SOVIK, Liv. **Ponha Seu Capacete: Uma Viagem À Tropicália Pós-moderna**. Revista da Bahia: Salvador: FUNCEB, Nº26, Maio de 1998.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao Pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1986.

SUSSEKIND, Flora. **Coro, Contrários, Massa: A Experiência Tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60**. Ver em BASUALDO, Carlos (Org.) **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TATIT, Luiz. **O Século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TÁVOLA, Arthur Da. **40 Anos da Bossa Nova**. Rio de Janeiro: Sextante, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular: Da Modinha ao Tropicalismo**. São Paulo: Arte Editora, 1986.

TOM ZÉ. **Tropicalista Lenta Luta**. São Paulo: Publifolha, 2003.

VASCONCELOS, José Antônio. **Quem tem medo da teoria? A ameaça do pós-modernismo na historiografia americana**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2005.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular: De Olho na Fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VATTIMO, Gianni. **O Fim da Modernidade: Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna**. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

VAZ, Toninho. **Solar da Fossa: Um território de liberdade, impertinências, ideias e ousadias**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

_____. **Pra mim chega: A biografia de Torquato Neto**. Rio de Janeiro: Casa Amarela, 2005.

- VELOSO, Caetano. **Alegria, Alegria**. São Paulo: Pedra Q Ronca, 1977.
- _____. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **O Mundo Não é Chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **A Letra Só**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VENTURA, Zuenir Carlos. **1968: O Ano que Não Terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VIANA, Nildo. **Tropicalismo: A ambivalência de um movimento artístico**. Rio de Janeiro: Corifeu, 2007.
- VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: UFRJ, 2007.
- _____. **Políticas da Tropicália**. In: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália, Uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- WERTHEIM, Margaret. **Uma História do Espaço, de Dante a Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. **Sertão Mar**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ZAPPA, Regina. **Chico Buarque: para todos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

5 WEBSITES

<http://www.caetanoveloso.com.br/>

<http://www.gilbertogil.com.br/>

<http://www.tomze.com.br/>

<http://tropicalia.com.br/>

<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>

ANEXOS

ANEXO A - PN2, PN3 “A Pureza é um Mito” e “Imagético” em Tropicália (1966-1967).
Hélio Oiticica. Coleção do Museu Tate Galery (Tate Modern-London).



ANEXO B - A Bela Lindonéia ou A Gioconda Do Subúrbio. (1966-1967). Rubens Gerchman
- Coleção Gilberto Chateaubriand, em comodato no Museu de Arte Moderna do Rio De Janeiro (Coleção Permanente)



ANEXO C - Capa do Disco Manifesto Tropicália ou Panis et Circenses. Disco Manifesto Coletivo com as participações de: Caetano Veloso, Capinan, Gilberto Gil, Gal Costa, Mutantes (Arnaldo Baptista, Rita Lee, Sérgio Dias), Nara Leão, Rogério Duprat, Tom Zé e Torquato Neto.

Gravadora: CBD/Philips/Phonogram.

Ficha Técnica.

Arranjos: Rogério Duprat

Produção: Manuel Barenbein.

Técnico de Gravação: Estélio Carlini.

Estúdio RGE, SP.

Período de Gravação: Maio de 1968.

TROPICALIA



OU PANIS ET CIRGENCIS

ANEXO D - Contra Capa do Disco Manifesto Tropicália ou Panis et Circenses. Texto de Caetano Veloso.

SEQUENCIA 5

CENA 3

INTERIOR, NOITE. PALCO MAL ILUMINADO DE TEATRO VASIO. A CAMERA DESCREVE UM TRAVELLING LENTO PARTINDO DO FUNDO DA PLATEIA ATE CLOSE DO ATOR QUE SE ENCONTRA AO CENTRO DO PALCO. OS PERSONAGENS ESTAO VESTINDO BLUEJEANS E CAMISAS CAQUIS. VAO FALANDO A MEDIDA QUE A CAMERA SE APROXIMA.

GIL — Está encerrada a sessão. MOISÉS, CHARLESSTARRET, A TILIA (REI DOS UNOS), JOAN CRAWFORD (THE WOMAN WHO LOVED JONNY GUITAR, CI. "LA CHINOISE"), ANNE FRANK & ROBERTO CAMPOS, EM CÔRO: O Brasil é o país do futuro. CAETANO: Esse gênero está caindo de moda. CAPINAM: No Brasil e lá fora: nem ideologia nem futuro. TORQUATO: Bacana. Está ótimo. Pode apagar.

CORTA.

SEQUENCIA 5

CENA 4

EXTERIOR, DIA. CÊU DE CINEMA RUSSO (OU AMERICANO). PLANO GERAL. PERSONAGENS DISCUTEM ENTRE SI, MAS COMO ESTAO DE PÉ SOBRE UMA BALAUSTRADA, OS POPULARES PENSAM TRATAR-SE DE UM COMICIO.

TORQUATO — Será que o Câmara Cascudo vai pensar que nós estamos querendo dizer que bumba meu boi e léiléi são a mesma dança?

GAL — Eu trouxe o SuperBoy bi, a Luluzinha, o Carinho, o Tio Patinhas, o Zé Carioca...

O POVO — Queremos uma vitrola enchovalhada, uma vitrola enchovalhada, uma vitrola enchovalhada...

SEQUENCIA 5

CENA 5

EXTERIOR, DIA. CINZENTO O MAESTRO ROGERIO DUPRAT NO ALTO DE UMA TORRE DE TV. AO FUNDO A CIDADE DE SÃO PAULO.

ROGERIO DUPRAT — A música não existe mais. Entretanto sinto que é necessário criar algo novo. Ou melhor, sei que alguma coisa nova se cria e a partir daí o resto não me interessa. Já não me interessa o municipal, nem a queda do municipal, nem a destruição do municipal. Mas, e vocês, mal saídos do calor do borralho, vocês baianos, terão coragem de procurar comigo? terão coragem de fustar o chão do real? como receberão a notícia de que um disco é feito para vender? com que olhos verão um jovem paulista nascido à época de Celly Campello e que desconhece Aracy & Caymmi & Cia? terão coragem de reconhecer que esse mesmo jovem pode ter muito que lhe ensinar? (PAUSA) Sabem vocês: o risco que correm? Sabem que podem ganhar muito dinheiro com isso? Terão coragem de ganhar muito dinheiro? Terão mesmo coragem de saber que só desvendando-se do conhecimento atual que têm das formas puras do passado é que poderão reencontrá-las em sua verdade mais profunda? Por acaso entendem alguma coisa do que estou dizendo? Balanos, respondam.

A NOITE. CAI REPENTINAMENTE. ZOOM SILHUETA DO MAESTRO AGARRADO A TORRE DE TV ACENDE-SE A LUZ VERMELHA NO ALTO DA TORRE OUVI-SE UMA VOZ AO LONGE, EM RESPOSTA AO CHAMADO DO MAESTRO.

ADROALDO RIBEIRO COSTA — (VOZ OFF, LONGINQUA) — Enquanto nós cantarmos haverá Brasil:

CORTA.

TROPICÁLIA



FACE A

MISERERE NOBIS — Gil & Capinam (Gil + Mutantes)

CORAÇÃO MATERNO — Vicente Celestino (Caetano)

PANIS ET CIRCENCIS — Gil & Caetano (Mutantes)

LINDOINHA — Gil & Caetano (Nara)

PARQUE INDUSTRIAL — Tom Ze

(Gil + Gal + Caetano + Mutantes + côro)

GELEIA GERAL — Gil & Torquato (Gil)

FACE B

BABY — Caetano (Gal + Caetano)

TRES CARAVELAS — (Caetano + Gil)

ENQUANTO SEU LOBO NAO VEM — Caetano (Caetano + Gal + Rita)

MAMAE CORAGEM — Caetano & Torquato (Gal)

BATMACUMBA — Gil & Caetano (Gil + Mutantes + Gal + Caetano)

HINO AO SENHOR DO BONFIM DA BAHIA (Caetano + Gil + Mutantes + Gal + côro)

FICHA TÉCNICA

Arranjos: ROGERIO DUPRAT
Produção: MANUEL BAREMBEIN
Técnico de gravação: ESTELIO
Estúdio: ROK, SP.
Período de gravação: Maio de 1968

SEQUENCIA 5

CENA 6

INTERIOR, NOITE. PAREDE AZUL. OS PERSONAGENS ENTRAM EM CAMPO, EM A UM, DIZEM SUAS FALAS E SAEM EM SEGUIDA.

TORQUATO — Pode dizer palavra?

CAETANO — Vocês são contra ou a favor do transplante de coração materno?

73145120892
SET 04400663160



Ⓟ 1968

SEQUENCIA 5

CENA 7

EXTERIOR, DIA DE SOL. NARA E OS MUTANTES PASSEIAM DE MÃOS DADAS E PÉS DESCALÇOS NA AREIA. TODOS OS CABELOS VOAM AO VENTO. PRAIA DE IPANEMA.

NARA — Pois é... e Ernesto Nazaré e Chiquinha Gonzaga... e Pixinguinha...

OS MUTANTES — Pois é... e os Jefferson's Airplane e os MAMMA&Papas... e...

NARA — Pois é... e as pessoas se perdem nas ruas e não sabem ler e consultam consultórios sentimentais e querem ser miss Brasil... e se perdem...

OS MUTANTES — É aquela distorção dá a ideia de que a guitarra tem um som contínuo... e até a boutique dos beatles se chama a maçã...

NARA — Pois é... falaram tanto...

CORTA.

SEQUENCIA 5

CENA 8

INTERIOR, NOITE. TOM ZE, SOZINHO NO QUARTO, LENDO A ANTOLOGIA NOIGANDRES. PAPEIS COM ANOTAÇÕES ESPALHADOS ELE PARA DE LER, ANOTA ALGUMAS COISAS NUM PAPEL. PARA UM INSTANTE, VOLTA A LER. FECHA O LIVRO E FICA PENSANDO. CAMERA CORRIGE E APROXIMA-SE DO SEU ROSTO. CLOSE DE TOM ZE.

CORTA.

SEQUENCIA 5

CENA 9

INTERIOR, NOITE. EXTERIOR, DIA. ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO. NARA, GAL, GIL, CAETANO, TORQUATO, CAPINAM E OS MUTANTES, FRENTE AO MICROFONE, OBEDECEM AO MAESTRO ROGERIO DUPRAT. UNISSONO.

TODOS — As coisas estão no mundo, só que é preciso aprender.

CORTA.

SEQUENCIA 5

CENA 10

INTERIOR, DIA. SALA DE UMA CASA EM NEW JERSEY. PLANO AMERICANO. CAMERA IMOVEL. JOAO GILBERTO E AUGUSTO DE CAMPOS SENTADOS.

AUGUSTO — E o que é que eu digo a eles?

JOAO — Diga que eu estou daqui olhando pra eles.